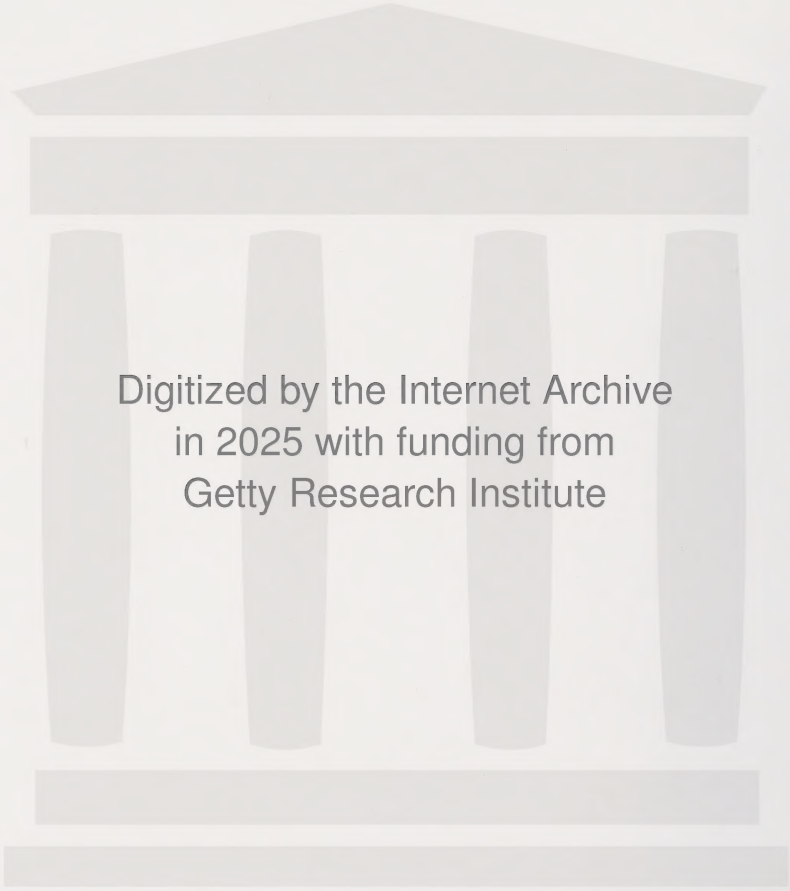
Paolo Veronese

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/paoloveronese15200fioc

GIUSEPPE FIOCCO

PAOLO VERONESE

1528-1588

CON CENTOCINQUE TAVOLE IN ELIOTIPIA
QUATTRO TAVOLE A COLORI
E CENTONOVE ILLUSTRAZIONI
NEL TESTO

CASA EDITRICE APOLLO BOLOGNA

ND
623
V5
F32

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
COPYRIGHT BY CASA EDITRICE APOLLO
BOLOGNA 1928

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

PREFAZIONE

Un' opera per davvero intorno a Paolo Veronese: che l' abbracci finalmente tutto, nella sua unità limpida e armoniosa, che vada cioè più in là del buono, miope articolo particolare, si può dire non si sia nemmeno tentata. Poichè non si possono considerare se non lavori da dilettanti, più o meno amorosi, quelle monografie che, dal vecchio Yriarte del 1888, all' Osmond di ieri, gli sono state spesso dedicate.

Per il quale strano fenomeno vi sono ragioni, o per lo meno attenuanti indiscutibili. Prima di tutto l' incertezza delle fonti: quasi indifferente il Vasari, brevissimo il Borghini, abbondante e prezioso il Ridolfi, ma responsabile delle peggiori confusioni. Di modo che, eccezione fatta del Boschini, subito dimenticato, il quale ne scrisse con la solita indipendenza cose ammirabili, non vi fu chi non seguisse la via più ovvia e facile, quella che aveva il prestigio della storia, ma era anche la più pericolosa. E questo a cominciare dal veggente Zanetti, per finire nel non meno veggente Lermolieff; la cui autorità parve rendere definitiva e inestricabile la confusione fra Paolo e collaterali, fra Paolo e seguaci, basata sulle vecchie carte.

Occorreva mutar via; la intraprese volonteroso Pietro Caliari, discendente dal pittore, con una modesta ma diligente ricerca e revisione dei documenti; la proseguì l' Hadeln, con studi sempre più saldi e fruttuosi; e furono con lui il Borenius, con alcuni articoli sui disegni del maestro, i primi buoni, l' Ingersoll-Smouse, chi scrive, e pochi altri.

Ma a queste ricerche, antiche e moderne, buone e mediocri, si opponeva e si oppone un pregiudizio fondamentale, che inquina un po' tutti

e impedisce di comprendere pienamente, nella sua imponenza e novità, l'arte di Paolo.

Quello di volerla legata, come figliazione di diritto, alla pittura veneziana e non alla veneta, nel caso particolare alla veronese, di cui fu il fiore eccezionale e stupendo. Il più bel fiore di tutta la famiglia provinciale, che l'acuto Morelli aveva sempre tenuta ben distinta da quella più rigorosamente lagunare. Entro la quale penetrò benefica e serenatrice, a rischiarare gli occhi turbati dalle bufere pittoriche tintorettesche e dalle troppo raffinate delizie cromatiche di Tiziano. Come un sole prepotente di estate, che non sopporta nuvole e nebbie.

Definire la vera fisionomia di Paolo, mondandola dalle inique confusioni; restituirlo poi, così riveduto, alla sua Verona, è atto di doverosa giustizia, ma anche, penso, di doverosa comprensione; e andava finalmente tentato.

È solo così che Paolo potrà apparire quel grande e conseguente artista che fu; il più pittore dei pittori; ma è anche solo così che la sua provvidenziale apparizione risulterà redentrice per Venezia stessa, e per tutta l'arte che venne dopo. La quale lo riconobbe e lo riconosce il più grande e il più moderno inventore di armonie coloristiche che la pittura conosca; l'idolo del settecento veneto rinnovato, e dell'impressionismo.

GIUSEPPE FIOCCO

PAOLO VERONESE

I - GLI INIZI

Paolo nacque da gente popolana, originaria di Bisson, sul lago di Lugano, ma trapiantata a Verona da più generazioni [1]. Non ne approfitteremo per imbandire la storia di queste feconde famiglie lombarde, che tanto operarono in Italia e fuori, specie nel campo della scultura e dell'arte muraria, sino dal medioevo, e diedero alla città dell'Adige, oltre al suo più grande pittore, il suo più insigne architetto, con Michele Sammicheli. Ci basterà aver rilevato che il bimbo trovò nella sua stessa casa un ambiente per tradizione favorevole all'arte.

Venne alla luce, lo possiamo ormai ammettere con sicurezza, ad onta di qualche obbiezione, nel 1528, in contrada di San Paolo, da Gabriele spezzapreda e da Caterina sua moglie, ancora nel 1529 conviventi con il padre, anch'egli dedicato al tradizionale mestiere dello scalpellino [2]. E spezzapreda si dice Paolo, nel primo documento che ci dà la sua segnatura, nel 1551 [3]. Il cognome Caliari, prettamente locale, fu quindi assunto in seguito, o dalla madre o per la protezione e clientela della nobile casata veronese di egual denominazione [4].

Questo conta ben più, che Paolo, artista d'istinto, per diritto di genio, fu artista veronese per obbligo di nascita, cioè di quell'ambiente provinciale che giustamente il Morelli tenne sempre ben separato dal veneziano. E Verona, centro più in diritto di rivendicare questa indipendenza, la quale non fu sempre inferiorità, ricca di caratteri e movenze particolari, sia nel glorioso trecento e nei primi del quattrocento, sia nei secoli successivi, sino all'estrema fioritura settecentesca, fu degna di un tanto nome. Cooperando, con le sue maniere asprigne, a dare al figliolo eccezionale quegli accenti, i quali lo fanno il più grande inventore di armonie coloristiche che l'arte conosca.

Fig. 1 – G. CAROTO: LA VERGINE IN TRONO E SANTI
Verona – Chiesa di San Paolo.

Da questo non vogliamo davvero inferire che, ai primi del cinquecento, il centro artistico veronese fosse eccelso; quand'era poco più di mediocre, e soltanto saporoso per flessioni particolari, per residui pertinaci di arcaismo conservativo e geloso; quasi arcigno. Per cui, ai raffinati veneziani, la sua pittura, ancora devota delle tinte squillanti, canterine e stridule, tutta guizzi di azzurri e di gialli arancioni, tutta brulicante di marezzature, doveva sembrare quella che a noi sembrano certe ingenue semplici ariette di altri tempi. Melodie paesane, ma che, nell'occhio divino di Paolo, si fissero con la soavità e con la magia delle parole materne. Ch'egli avrebbe rettificate, purificate, esaltate, ma non mai tradite.

A Verona poi, a mezza via fra Brescia e la Dominante, ai confini demografici del Veneto, approdavano ed approdano le prime flessioni lombarde, per affinità di tendenze, di ricerche, e quasi per connaturalità. Oltre a ciò non va dimenticata la vicinanza di Mantova, con la sua corte gonzaghesca, piena di attrazioni e d'incroci; fucina d'influenze esotiche. Corte in cui i veronesi dominavano come in un feudo, per l'agevolezza dei contatti e per abile industria.

Delle tradizioni locali citerò, per la tipicità e per i legami provati con Paolo (li ricorda il Vasari), Giovanni Caroto, più del fratello Francesco, intinto di troppe tendenze e spesso fuori di patria, rappresentante della vena casalinga (5). Di quella devota ai colori metallici e agri, di memoria

mantegnesca, rimasti il grande amore dei veronesi, dai Bonsignori e da Gerolamo dai Libri giù giù fino al Cavazzola. Direi anzi che il raro Caroto specie nelle tre principali opere rimasteci, a San Giovanni in Fonte, a San Paolo e a Mezzane, vicino a Verona, sia quello che più le custodisce fedele, cercando di rendere ricchezze di note quello che nella pittura del vecchio Andrea era stato colore quasi bruto, e sempre gridellino. Altrettanto stonato, quanto prezioso.

Nella sua pala più cospicua, l'ancona dell'altare maggiore di San Paolo, il cangiantismo, quello denominato il guizzo delle pennellate azzurre, gialle, rosate, ed il brulichio delle marezzature, che il contemporaneo Francesco Morone predilesse (fig. 1), l'amore cioè dei colori accostati e armonizzati, a seconda delle loro simpatie, piuttosto che fusi, è tipico, sincero, fervido e certamente non spregevole per ricchezza e per risultato (fig. 2).

Vi si sente ancora qualcosa di acerbo, di allappante i palati scaltriti, come il mordere una mela. Ma, superato questo primo senso di asprezza, è pur dolce sentir la ricca vena degli umori fluire nella bocca, giù per l'ugola, con l'abbondanza del frutto sano e gonfio di linfe.

E' quanto si deve tener presente, parlando del pittore Antonio Badile, che del Caroto fu scolaro non molto più anziano di Paolo, ed a sua volta, come ci assicurano tutte le fonti, dal Borghini in poi, diede i primi o meglio i secondi insegnamenti al giovinetto concittadino ([6]). Il quale sta quindi, rispetto a Giovanni, al pari di un nipote al nonno ([7]). E, come nelle discendenze, le caratteristiche e i tipi trapassano, non sempre rispettando i gradi più prossimi, diremo che la pittura frizzante del vecchio Caroto fu quella sopratutto guardata e rispecchiata dall'avido e sagacissimo occhio del

Fig. 2 – F. MORONE:
LA TRASFIGURAZIONE
Verona – Museo Civico.

Fig. 3 – A. BADILE:
LA VERGINE IN TRONO E TRE SANTI
Verona – Museo Civico.

garzone. Più certo dell'arte di Antonio Badile, già meno schietta, e anche meno abile; benchè, nè per questo nè per il Caroto, sia il caso di parlare di tempre eccezionali [8].

Gli esempi sapienti, e tanto più raffinati di Venezia, e di Brescia stessa, che a Verona arrivavano abbondanti dall'est e dall'ovest, specie quelli di Tiziano, del Moretto e del Savoldo, lo avevano turbato e scosso dalla sua vecchia fede, come ben mostra questa pala tipica del Museo di Verona (fig. 3). Quivi il sedimento insopprimibile del Caroto, si collega a tentativi di eleganze dispositive e di attenuazioni tonali, evidentemente dedotte dal terribile esempio del Vecellio.

Eccoci quindi a chiarire di volo la differenza che corre fra colore e tono, inteso nel senso regolare d'intonazione, di "tinta generale dell'opera„; giacchè proprio nel povero tentennante Badile si vedono cozzare senza frutto, ed è pur fra queste lotte che Paolo seppe trovare la sua via, con la mirifica semplicità del predestinato. Parlerò, per intendermi, a termini abbreviati, per riduzioni e semplificazioni di realtà. Chè, naturalmente, accennando a un cozzo, quasi di antichi cavalieri, fra colore e tono, esagero uno stato di fatto, una battaglia la quale non era ormai, nè poteva essere a Verona veneta, un'antitesi assoluta, ma solo una dolce lotta fra la tradizione conservatrice e le correnti più squisite e complicate della Dominante.

Le armonie coloristiche, dunque, non hanno per base altro che il pigmento, nella distribuzione fattane dall'artista, per ottenerne accordi simili a quelli del suonatore con le sue note. E' il primo passo e il più semplice nel campo della musica cromatica. In cui il veneziano seppe subito svincolarsi, superando la lunga educazione bizantina, amica della preziosità, in quanto non raggiunge talvolta nemmeno l'amicizia dell'accordo.

Allorchè il colore armonioso fu, secondo le norme della distanza, graduato, per dare il senso dei corpi, nella loro tridimensione, il colore da decorativo divenne costruttivo. E fu un altro gran passo nel campo delle

conquiste artistiche; passo a cui contribuiscono ancora più i pittori non veneti dei veneti.

La loro arte divenne invece preponderante, allorquando dall'armonia si volle arrivare alla sinfonia, intese le parole in un senso più lato di quello della musica vera e propria; alla pittura orchestrata secondo una legge più complessa e più alta di subordinazione. Prima mancava il punto focale, era centrifuga, dispersiva, secondo portava l'eredità gotica. Da allora, e intendo specialmente dal Giambellino in poi, divenne centripeta, organica, multipla e una, sotto la legge dell'intonazione, che è il subordinamento delle tinte a un'architettura, divenuta sempre più complessa e grandiosa, per impulso della comprensione della luce e dell'atmosfera. Giacchè a Venezia le ricerche coloristiche furono sempre all'ordine del giorno, e precorsero ogni modernità.

Ricerche culminate con Giorgione nella pittura di tòcco, libera da ogni memoria disegnativa, da ogni preoccupazione chiaroscurale, astratta, vanto della plastica toscana, a questo riguardo precorritrice per tutti. Questa pittura tenera e profonda, aerea e forte, a seconda delle esigenze e della volontà dell'artista, che ricercava i secreti e gli effetti della luce e dell'atmosfera, la gloriosa pittura integrale di Venezia, aveva raggiunto, per opera di Tiziano, raffinatezze estreme. L'industria delle velature e il mistero della pennellata non potevano andare più in là, senza che l'affettazione e la leziosità prendessero il sopravvento. Non è a dire che Verona sentisse tutta la grandezza e tutto lo sgomento di questo progresso, e potesse valutare l'importanza provvidenziale che doveva avere l'approdo del suo Paolo fra le lagune. Il placido Paolo, a cui, per eredità del Caroto e del Badile, queste alchimie tonali erano quasi completamente estranee.

Fig. 4 - D. BRUSASORCI: BETSABEA AL BAGNO
Firenze - Uffizi.

Ma queste avevano sfiorato altri artisti della

Fig. 5 – MORETTO DA BRESCIA: MADONNA E SANTE
Verona – San Giorgio.

sua città. Senza parlare di Bonifacio Pitati, vissuto sempre a Venezia, ove mantenne una tradizione coloristica meno complicata e più giorgionesca, quella che doveva avviare il primo Tintoretto. Battista dal Moro e specialmente Domenico Riccio, detto il Brusasorci, l'artista migliore del tempo a Verona, tolto il Caliari, accolsero molte delle esigenze nuove, e furono d'incitamento al giovinetto, con il loro esempio e con le loro ricerche. Senza esagerarne l'importanza, è certo che il venezianeggiante Brusasorci, per la nobiltà delle costruzioni formali, fornì tipi a Paolo, come ben prova l'esempio della "Betsabea al bagno„ degli Uffizi, vicinissima, per le figure ampie e alquanto insufflate, e per i colori chiari, alle opere giovanili del Veronese (fig. 4) (9).

Bisogna però esser prudenti anche a questo riguardo, perchè, data pure la notevole distanza di età (nacque nel 1494 e morì nel 1567), le somiglianze possono proprio derivare da cause opposte, cioè dall'imitazione dell'artista più vecchio, rispetto al giovane, ma tanto più grande. Cosa avvenuta molte volte, e molte volte fraintesa nella relazione fra Raffaello e Timoteo Vite, fra il Ricci e il Tiepolo, per citare esempi solenni.

Molto importante, quasi altrettanto del fondamento coloristico di Giovanni Caroto, e lo vedremo alla prova, man mano se ne presenterà l'occasione, è l'apporto della pittura bresciana; arrivata a Verona con opere insigni, e agevolmente compresa, sia per la nettezza delle forme, sia per la schietta gamma, dolcemente intonata in grigio argentino. L'intonazione più d'ogni altra simile a quella azzurrognola di Paolo (fig. 5). Ben lo prova la pittura del Badile per i Santi Nazzaro e Celso, eco per non dir plagio, di quella del Moretto in San Giorgio. L'opera migliore del maestro, e quella

che ci attesta, con la scritta e la data del 1544, quando il maestro aveva ventisette anni, la tarda nascita del pittore, di soli due lustri più anziano di Paolo, quindi più che scolaro suo compagno e collaboratore (fig. 6).

Ma non si potrà mai comprendere bene il vocabolario, con cui l'artista espresse le sue mirabili trovate coloristiche; quel vocabolario che tanto ha sconcertato gli studiosi, quando si sono affaticati intorno ai problemi della sua formazione, e ha fatto pensare ad arcani contatti con Roma, oltre ai provati e ai supponibili, o a tarde modificazioni e sviluppi. Stranissimi per lo stile, prestamente e pienamente raggiunto dal giovane geniale, e tanto più strani, se argomentati dal contatto con il miserrimo Ponchino, senza invece calcolare, nella loro importanza capitale, gl'insegnamenti di Mantova.

Raffaello, Michelangelo, Correggio, si affacciano evidenti sin dalle prime opere dell'artista, che possiede il gusto della decorazione in grado eccezionale. Roma e Parma sono il fondamento del suo modo di concepire le forme e di sfruttare gli spazi; con metodi che a Venezia erano assolutamente ignoti e divennero, solo per lui e dopo di lui, familiari della città tanto adatta a sfruttarli con l'arte sua. Chi non ricorderebbe qui il Tiepolo, che spalancherà i cieli socchiusi da Paolo?

Fig. 6 – A. BADILE: MADONNA E SANTI
Verona – Santi Nazzaro e Celso.

Il Caliari ebbe, sin dagl'inizi, quale retaggio della sua educazione, il ritmo classico, la padronanza dell'armamentario formale, ampio, solenne, quando non si deve anche dire enfatico, nato dagli esempi delle Stanze e della Sistina, e che la scuola di Raffaello, con i suoi proseliti di tutte bande, aveva sparso come pieno ventilabro. A Mantova era giunta saputa e tronfia con Giulio Romano, ridotta ad accademia spedita, corpulenta, vacua e grossolana, ma fornita dell'esperienza più consumata per illudere. E i veronesi ben lo avevano compreso, inchinandosi come voleva la moda e il deplorevole gusto, fino

Fig. 7 – F. PRIMATICCIO: DISEGNO
Parigi – Louvre.

dai giorni del Cavazzola, di Giovan Francesco Caroto e del Torbido, il quale ultimo riscaldò, col suo tinteggiare giorgionesco, i cartoni forniti dal Pippi negli affreschi absidali del Duomo.

Questo romanismo non ci spiegherebbe però quello del Veronese, frutto di una maniera parentale, ma più elegante, più snella, non mai brutale; amica della forza e assieme della grazia. Ed anche più esperta, specialmente nella padronanza dei sottinsu, del decorar volte, secondo le leggi della prospettiva, in modo, lo abbiamo detto, a Venezia non mai sospettato prima, e a Roma non mai usato. Non vi rappresenta infatti lo stesso sublime soffitto della Sistina, piuttosto una combinazione di quadri, entro cornici e accademie, che una libera padronanza dello spazio? Poichè l'esempio precorritore di Melozzo vi era stato quasi dimenticato, com'era stato dimenticato a Mantova quello, che forse ne deriva, dell'austero Mantegna. Il dominio voglio dire del Correggio. Senza del quale si spiegherebbe malissimo, non dico certo luminismo di Paolo, ma la sua superba signoria dei cieli; entro cui vedremo agitarsi i numi e i putti paffuti trasvolare pieni di serena letizia.

Per queste conquiste non ci occorre nemmeno inviare il Veronese nella vicina Emilia, nè disturbare il Correggio giovanile ed embrionale, che solo si può trovare a Mantova. Ci basta rivolgere il pensiero agli eredi, che vi portarono la sua parola, mescolandola a quella romana, con saggezza garbata, anche se un po' leziosa; con quella sapiente raffinatezza di cui un altro grande emiliano aveva dato la ricetta graditissima: il Parmigianino. Fu a Mantova infatti, oltre ad altri (cito i Campi benchè non emiliani, ma parmigianeschi, a Sabbioneta), il Primaticcio, il raffinato decoratore, che portò in Francia le grazie e le smancerie della nostra terra, in belli intrecci di corpi allungati, dalle carni di bambagia, dalle bocche

Fig. 8 – F. PRIMATICCIO: DISEGNO
Parigi – Louvre.

rosate, dai capelli ricciuti, tutti lindi, azzimati, cortigianeschi, sdilinquiti, flessuosi; più levrieri che uomini.

Ohimè, essi non son più entro le belle aule ducali, saccheggiate e svuotate come una saccoccia rovesciata; non nella villa del Te, unica rimasta delle tante di Goito, di Marmirolo e di altrove. Pochi stucchi ivi si attribuiscono, e forse senza ragione, al Primaticcio; troppo romani per rivelarcene il vero carattere. E in Francia, nella palazzina boschereccia di Fontainebleau, gli affreschi sono talmente rifatti, e ripuliti e rimediati, da darci appena il sentore delle passate eleganze.

Restano però del maestro raffinato stampe istruttive e, specialmente al Louvre e agli Uffizi, squisiti disegni, che basterà affacciare con i loro vortici di nudi (fig. 7, cfr. tav. VIII), con le loro ricerche di corpi allungati (fig. 8), per farci venire in mente, ben più dei bolsi giganti del Ponchino, i ritmi cari a Paolo. I grappoli umani, gli Olimpi del Palazzo Ducale, e le gentili Virtù della villa Soranza, le quali sembrano di un Primaticcio più pittore e più grande. Ci sono poi, specie nel Palazzo dell'Università di Bologna, i concerti pittoreschi di Niccolò dell'Abate, che ricordano subito, per idea, quelli sublimati a Maser dal vivido pennello del Caliari: (fig. 9, cfr. tav. XLI).

Mantova, quella del buon tempo ducale, fornì dunque al pittore il meccanismo delle sue scene. E non conta disturbar altri. Chè, se le architetture musicali dei suoi fastosi dipinti, non saranno più quelle della Scuola

Fig. 9 - N. DELL' ABATE: FREGIO
Bologna - Palazzo dell' Università.

d'Atene di Raffaello, ma le venete del Sammicheli o del Palladio, verrà, per la stessa via, di là, il gusto d' impiegarle ampiamente, di metterle come coro dietro alle Cene opulente, a moltiplicare gli echi dei ritmi, a eccitarli, a coronarli.

Senza dar quindi troppa importanza al viaggio di Roma del 1560, o del 1566, quasi sicuramente preceduto da qualche altro a noi ignoto, giunto troppo tardi per Paolo, quando non aveva più nulla da imparare, ma piuttosto qualcosa da perdere, al contatto di esemplari tanto lontani dai suoi, e talvolta troppo adorati, basterà ricordare il centro mantovano, per capire che egli non ebbe bisogno di andar lontano, per avere quanto occorreva, e forse più, al suo genio limpido e sereno, e alla sua parlata non complessa e cordiale.

Il piccolo bagaglio veronese-bresciano per il modo d' intendere le tinte, e quello mantovano per le forme, per le architetture e per l' illusione degli spazi, gli bastarono dunque a usura. La natura gli aveva fornito ben altro da aggiungere, tutto suo, tutto nuovo, tutto scintillante e roridо, come la veste della natura primaverile; quello che l' insegnamento stanco, abusato, il mestiere, che ormai soffocava gl' ingenui, i timidi, i tradizionali, i pigri, rinfrescò e rianimò: il colore, lo strabiliante colore che fu suo.

Vedremo, in altro capitolo, per qual via venisse questa resurrezione o meglio questa palingenesi. Qui ci basti averla notata, e aver accennato alle fonti esteriori del prodigio; che, al solito, conviene cercare prima vicino che lontano, al contrario di quanto amano fare troppo spesso i critici occhialuti, i quali pare non sappiano che l' arte vera è più limpida di quanto si crede; come sempre quando sgorga dall' alto.

NOTE

(1) Per la famiglia di Paolo cfr. sp. Pietro Caliari: *Paolo Veronese*, cap. I (sec. ed. 1909) e G. Biadego: "Atti del R. Istituto Veneto di L. S. ed A. „, serie VII, vol. X, p. 99 e segg.

(2) Per l'anno di nascita vedi Biadego, loc. cit., e contro D. von Hadeln in "Kunstchronik „, N. F. XII, p. 257 e segg. e id. in Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte* (Berlino 1914), I, p. 297.

(3) Paolo fu quindi da principio scultore. Il Mariette in una lettera del 28 luglio 1772 a T. Temanza gli narra di possedere una "Venere con Adone che parte per la caccia .. ripetuta da una pittura; cfr. Bottari-Ticozzi: *Lettere pittoriche*, e Caliari cit. p. 11. Per il possibile confronto o ricordo dipinto del Museo di Darmstadt cfr. Hadeln in "Jahrbuch „ di Berlino (1915), fig. 54.

(4) Intorno al casato di Paolo cfr. Biadego e Caliari, locc. citt.

(5) Che Paolo fosse discepolo di Giovanni Caroto è detto esplicitamente dal Vasari, (ed. Milanesi), VI, p. 370 (vedi anche V, p. 290).

(6) La discendenza da Antonio Badile è affermata per la prima volta dal Borghini (1584): *Riposo* (ed. 1730), p. 458.

(7) Intorno a Giovanni Caroto cfr. Barclay Baron: *Burlington Magazine*, XVIII, p. 41 e segg., p. 176 e segg., e G. Trecca in *Madonna Verona*, IV, p. 190 e segg.

(8) Vedi, per il Badile, V. Cavazzocca-Mazzanti in *Madonna Verona*, VI, p. 65 e segg.

(9) Per il Brusasorci, come per il Badile, il Caroto, e in ispecie i veronesi influenzatori di Paolo cfr. specialmente D. von Hadeln in "Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen „ (1914 e 1915): *Veronese u. Zelotti.*

II - LE PRIME OPERE

L'arte felice di Paolo, per quanto spontanea, come poche ve ne furono di più, non potè nascere d'un balzo, matura al pari di Minerva armata dal cervello di Giove. Ebbe anch'essa i suoi incunabuli, le sue infantilità, i suoi tormenti, solo furono pochi e subito sepolti e dimenticati fra i prodigi della presta maturità. E' naturale che il Ridolfi, il Boschini e il Vasari, cioè le più autorevoli fonti per la cognizione storica dell'attività del maestro, presi dalle opere veneziane, che occuparono quasi tutta la vita del Caliari, subito dopo questi primi esperimenti paesani, non se ne siano interessati, come di tentativi trascurabili. Ma per noi, assetati di ogni indizio e desiderosi di calcolare i mirabili progressi del pittore, essi s'illuminano invece della poesia che ha l'infanzia per i bimbi; in cui ogni passo e ogni frase pare un prodigio.

Fu del resto questo affetto orgoglioso che ci fece conservare, da parte degli scrittori locali, il Dal Pozzo, il Lanceni e il Bernasconi, viva la memoria di due pitture, contro cui il tempo, che tante altre completamente distrusse, è stato poco meno crudele (1).

La prima, che ce lo mostra ancora devotamente e candidamente attaccato ai modesti esempi dei suoi primi maestri, il Caroto e il Badile, è una paletta dipinta per incarico della nobile famiglia dei Bevilacqua-Lazise, e collocata in San Fermo (fig. 10). Donde passò, guastissima, nella Pinacoteca Civica, che ancora la conserva. Rappresenta, con schema che molto rassomiglia alla pala del Badile, ora nello stesso Museo di Verona, riprodotta nel primo capitolo, la Madonna seduta sopra un alto piedestallo, fra due angeli musicanti, venerata al basso da San Ludovico vescovo, dal Battista e dai committenti: i coniugi Bevilacqua-Malaspina, affacciati ai due fianchi estremi, con il semplice busto, precisamente come nella pala di Mezzane, dovuta a Giovanni Caroto (fig. 11).

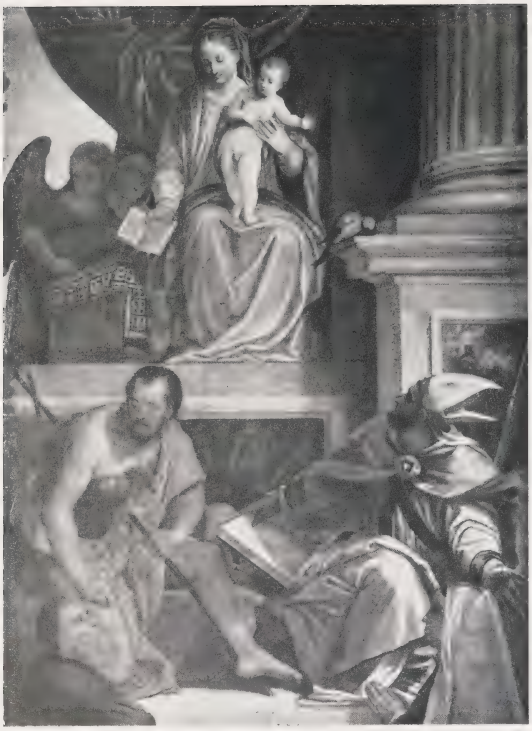


Fig. 10 – P. VERONESE: PALA BEVILACQUA-LAZISE
Verona – Museo Civico.

Una timida esile cosa, che doveva piacere anche per notevoli qualità coloristiche, oggi appassite dalle ripuliture e dai ritocchi, come dimostra la buona copietta antica, non certo il modello (che in quei tempi i pittori raramente usavano farne in pittura), conservata nella Galleria degli Uffizi. Ma anche rovinoso com'è, e ligio al maestro, il dipinto rivela incipiente il gusto raffinato del colorire di Paolo; con quel suo accento garrulo e argentino, che conoscerà ben altre armonie e ben altri trionfi. Mentre le figure lunghette, esili e gentili, mostrano già che il giovane aveva guardato a Mantova e gustate le raffinatezze del Parmigianino.

Una primizia, e ormai poco più di una curiosità; ma una di quelle umili cose che, se non ci fossero, quasi occorrerebbe inventare.

Anche più trista è la sorte di un altro dipinto giovanile del Caliari, eseguito nella cappella Torri a San Bernardino, sotto la protezione del maestro, il quale vi aveva condotto dirimpetto la Resurrezione di Lazzaro (fig. 12). A Paolo fu commesso di rappresentare Cristo che risana la Suocera di Pietro; soggetto inconsuetissimo, in cui il giovine artista si disimpegnò con abilità d'invenzione, attraverso ad atteggiamenti più nei modi del Brusasorci che del Badile, e che già rivela luminoso lo spirito nuovo e musicale di Paolo (fig. 13).

Dico l'invenzione, perchè non ci è più dato giudicare il dipinto, rubato, dice il Dal Pozzo, per ribalderia dei custodi, e portato a Vienna,

Fig. 11 - G. CAROTO: PALA D'ALTARE
Mezzane di Sotto (Parrocchiale).

da Peter Strudel, e quindi a Parigi, ove se ne conserva una minuscola ripetizione al Louvre, se non dalla copia dovuta, secondo afferma il Simeoni, a Pietro Bernardi. Quindi a un discepolo del Brusasorci, morto nel 1623, il quale avrebbe aumentate le affinità col maestro. Altri però riferiscono la replica al Cagnato (1697)(2).

Queste prove, e quelle perdute, la possibilità di vagliare con la consuetudine artistica, naturale e facile in un concittadino, le chiare tendenze di Paolo,

Fig. 12 – A. BADILE: LA RESURREZIONE DI LAZZARO
Verona – Chiesa di San Bernardino.

fece sì che Michele Sammicheli subito notasse questo giovane promettente, il quale non doveva aver mancato di farsi ammirare per il talento brillante e per l'eccezionale senso decorativo. Secondo il Vasari, gli si sarebbe subito affezionato come padre, lieto di poterlo usufruire nelle costruzioni che gli erano state affidate nel Veneto, e di aprirgli la via ambita della Dominante[3].

La prima prova di questa fortunata amicizia fu l'incarico di affrescare nella villa costruita dal grande architetto ai Soranzo, in Treville, presso Castelfranco: la loggia, le sale e le camere. E questo in compagnia di un concittadino, di due anni più giovane, uscito dalla stessa sua scuola, ricco dello stesso patrimonio artistico mantovano, e specialmente di quello del Primaticcio: Giambattista Zelotti. Uno di quei collaterali, su cui converrà fermarsi alquanto a suo luogo, per chiarirne il contatto e le interferenze con Paolo. Qui ci basti dire, che non ci è dato ormai quasi più distinguere la parte spettante alla collaborazione, fra i miseri avanzi

Fig. 13 – COPIA DA PAOLO VERONESE:
CRISTO RISANA LA SUOCERA DI PIETRO
Verona – Chiesa di San Bernardino.

dei dipinti, che il nobile veneto Filippo Balbi strappò nel 1818, trasportandoli su tela, dalle mura della villa stupenda, prima che fosse barbaramente e completamente distrutta(4). Almeno fra i pochi conservati in Italia, di cui subito parleremo, dei cento e più salvati; certo con il massimo riguardo per l'opera di Paolo. Quasi tutti, purtroppo, per andare a finire in Inghilterra, e altrove, al di là dalle Alpi, in miseranda dispersione.

Ci sia permesso ricordare, per il carattere generico delle decorazioni, care al grande pittore sino dai suoi inizi, da quanto ci narrano i vecchi storici, che le ricche stanze erano state dipinte parte a colonne con entro paesaggi, quei paesaggi (e lo vedremo meglio parlando di Maser) messi in voga dai raffaelleschi, e dagli emiliani, come ci provano ancora i romani di Polidoro da Caravaggio a S. Silvestro del Quirinale, o quelli della Villa Imperiale presso Pesaro (1536 c.); mentre è del tutto correggesco il motivo dei putti, disposti entro scompartimenti nelle volte, e sopratutto parmense

Fig. 14 – P. VERONESE:
IL TEMPO E LA FAMA
Castelfranco – Duomo.

l'amore delle storiette a chiaroscuro, messe qua e là fra i festoni, e il decoro degl'intrecci di pampini popolati di uccelletti. In quanto alle figurazioni maggiori, ricorderemo le Virtù e le Stagioni, e sopratutto i grandi quadri, con Alessandro che taglia il nodo gordiano e accoglie clemente la famiglia di Dario.

Di tutto questo complesso rimangono a Castelfranco, custodite nella Sacristia di San Liberale, un soffitto con il Tempo, sotto le forme di Saturno, e due pannelli rappresentanti la Temperanza e la Giustizia, oltre a quattro soffici genietti (tav. I e figg. 14 e 15). Un altro bellissimo, e certo anch'esso del maestro, si nota nel Museo di Vicenza. A Venezia, nella raccolta del Seminario, si vede infine la figura simbolica della Gloria, con l'anno 1551; importantissima per la datazione di questa serie sfortunata (fig. 16). In quanto alla scritta " Paulus „ sembra apocrifa; ed è del resto superflua.

Una terza figurazione di Virtù, ma dello Zelotti, è stata indicata in una raccolta di Budapest, e certo non sarà difficile trovare per il mondo le " membra disiecta „ di questa rovina, svanite e affievolite per lo strappo e per il tempo, e ridotte a esemplari interessanti più la storia dell'arte. Tipico esempio della veronesità di Paolo, vi si rivela la Giustizia, dal tocco largo, secondo amava il Brusasorci, dall'occhio turgido per miopia; di forme un po' tozze e non ancora conquistate, che apparirà come una cifra in questo primo tempo, e sparirà poi nel repertorio del Caliari, per dar luogo a linee di più gentile eleganza. Ma resterà pervicace nella tradizione locale, del Farinati, del Brusasorci figlio, di Bernardino India; nella cerchia cioè rimasta provinciale per sempre.

Il gusto nuovo echeggia già palese nella smilza figura della Temperanza, allungata anche troppo, dalla testa alquanto piccola per pura leggiadria, tutta intinta del più marcato manierismo mantovano. Che apparirà chiaro anche negli abili scorci di Saturno a galoppo per il cielo. Questi gl' insegnamenti del ciclo della Soranza.

Molto più importante si palesa, per la conoscenza artistica di Paolo, la prima opera intatta e d' impegno, da lui dipinta in concorrenza con il Brusasorci, il Farinati e Battista del Moro, per il Duomo di Mantova, fra la primavera del 1552 e quella dell' anno dopo (5). Committente quello stesso cardinale Ercole Gonzaga, che il detto Duomo aveva fatto rifare interamente su disegni di Giulio Romano. Essa non è più, purtroppo, nella Sala del Capitolo, in cui era stata onorevolmente collocata, ma nello sperduto Museo di Caen, in Francia, ivi relegata da Parigi, in esilio ingiusto, dopo esser stata rapita dalla sua sede con tanti altri nostri tesori nel 1797 (tav. II).

Rappresenta la Tentazione di Sant'Antonio abate; cioè un soggetto fra il satanico e il truculento. Il pio eremita, dalla barba veneranda, è riverso, in atto di schermirsi dal demonio, il quale sta percuotendolo con un bastone, nella posa fra tizianesca e romana del solito Caino feroce, che atterra Abele mansueto; e accanto, nel corpo di una florida donna, ecco il tentatore farsi bello delle carni più luminose e fresche.

Venezia e Mantova si accordano in questa pittura, in cui l' accademia degli atti svanisce nel calore della traduzione, nella bellezza delle forme, e specialmente nella lievità delle tinte. L' artista vi si gioverà però ancora del contrasto delle ombre, come non fece quasi più in seguito, divenuto conscio della sua missione, tutta per i colori vividi e

Fig. 15 – P. VERONESE: LA GIUSTIZIA
Castelfranco – Duomo.

Fig. 16 – P. VERONESE: FIGURA ALLEGORICA
Venezia – Seminario.

accesi. Sarà quindi un'opera di eccezione questa tela mantovana; ma non sarà per questo meno la prima perla del serto glorioso.

Forse è di un anno innanzi, del 1551 quindi, la pala Giustiniani a San Francesco della Vigna; la cui datazione si deduce dall'epigrafe dedicatoria dell'armoniosa cappella (tav. III) (6). La Madonna, esaltata sopra il trono altissimo, domina i quattro santi, ancora secondo lo schema del Badile, che è poi quello di Tiziano e di Giorgione; ma, nella sua fiorente regalità, è tutta sorrisi e benedizioni per loro, come nelle sacre conversazioni d'un tempo. Non c'è più il distacco della tela dei Lazise, dominata dallo schema scolastico. Una comunione umana e nello stesso tempo ieratica vi domina, e il pittore vi si muove, non da pedissequo, ma da padrone. Quella calda simpatia, che sarà l'alito e la fiamma immortale di Paolo, traluce qui per la prima volta e ci prepara ai prodigi di questo gioioso fra gli artisti, che dipinge con i pennelli spediti e con in vetta il cuore.

Nulla di astruso e tantomeno di complicato; quello che il Caliari vuol dire, dice senza sottintesi e senza deviazioni. L'apparato stesso, il

Fig. 17 – P. VERONESE: MISTICO SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA
Montpellier – Museo.

materiale grezzo delle sue opere, intinto, e quanto, del manierismo più evidente, quello imperversante a Mantova per via di Roma e di Parma, sarà come domato e reso lieve e trasparente; non più di pretesto e di trama.

Anche più giovanile appare, a chi ben la consideri, il Matrimonio di Santa Caterina, con la Sacra Famiglia, il piccolo Giovanni e Santa Teresa, pala inviata a Bruxelles sino dai tempi napoleonici (1811); sebbene da qualche tempo non goda più molta considerazione e vi sia detta, Dio sa perchè, di Carletto Caliari (tav. IV). Rubens in anticipo, al pari della più ridotta, bellissima composizione di Montpellier e di quella più ricca

Fig. 18 – P. VERONESE: MISTICO SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA
Vienna – Galleria Liechtenstein.

della Galleria Liechtenstein a Vienna (figg. 17-18). Primo inesplicabile intoppo, fatto per dimostrarci quale disperata opera sia quella del diradare il mistero di certe attribuzioni e il mistero paolesco; rispetto al quale siamo appena nel faticoso periodo della cognizione (7).

Che non appartenga a Carletto, non starò nemmeno a discutere, poichè si tratta, non già di un Paolo stanco e gelido, come sempre appare nella maniera del figliuolo, bensì di un Paolo immaturo, con tutti i difetti, ma anche con tutta la freschezza ingenua dei primi passi. Altrettanto ricorda il vecchio Badile, quanto prelude il Caliari più tipico, quello della pala di San Zaccaria, ora alle Gallerie di Venezia, e quello dell'altra tela famosa di Santa Caterina. Ridotta nei suoi veri termini, in alto e in basso, togliendo le importune aggiunte, essa acquista l'equilibrio e l'unità che questi sconci le hanno tolto, in modo così sgarbato da aver reso periglioso un giudizio, altrimenti facile e sicuro. Conviene metter qua, per i tipi ancora slargati e paesani, l'Annunciazione degli Uffizi (fig. 19), e il disdegnato, bellissimo Battesimo di Braunschweig, ove il paesaggio caratteristico si affaccia in modo preminente (fig. 20).

Abbiamo visto che già con la pala Giustiniani Paolo Caliari, Paolino, come sempre lo dice il Vasari, forse per la piccola statura, aveva fatto il suo ingresso a Venezia, come con gli affreschi della Soranza aveva rotto

Fig. 19 – P. VERONESE: L'ANNUNCIAZIONE
Firenze – Uffizi.

il guscio paesano, favorito dal Sammicheli. Ma l'amicizia di un modesto pittore romanista "creato di Casa Grimani„ il Ponchino, detto Bozzato, da Castelfranco, gli avrebbe fatto comodo anche più. Incaricato di decorare il soffitto ornatissimo della stanza del Consiglio dei Dieci, ove, entro la ricca cornice, dovevano esser posti nove dipinti maggiori e sedici chiaroscuri, sentitosi impari al compito, lo chiamò a collaborare, in compagnia di Giambattista Zelotti. Così egli scivolava giovanissimo entro le difficili porte del Palazzo Ducale, ove gli artisti giungevano, se vi giungevano, canuti, all'apice della gloria(8).

Gli stemmi del soffitto ci assicurano che il lavoro era iniziato prima del giugno 1553, anno in cui morì Francesco Donato, e finito nel 1554, prima del termine del breve dogado di Marcantonio Trevisan. Anselmo Guisconi, probabilmente il Sansovino, lo cita infatti nel suo raro opuscolo intorno a "tutte le cose notabili di Venezia„ già nel 1556.

La buona fortuna moltiplicò a Paolo le forze; ed è qui che si può dire il suo genio brillasse per la prima volta, in tutto il suo fulgore; con tale luce, che, pur entrato il Veronese di soppiatto, da modesto aiuto, ne uscì come un vittorioso. L'invenzione di Daniele Barbaro, cioè i soggetti suggeriti da questo erudito e raffinato ecclesiastico, Patriarca d'Aquileia, divenne, per opera del pennello spedito, una creazione così fresca e nuova, quanto è sgarbato e pesante il Ponchino e insulso lo Zelotti. E pare lo riconoscesse il suo stesso committente e collaboratore, poichè gli venne affidato il lavoro più importante, vale a dire l'ovato centrale, oltre ai due comparti laterali.

Fig. 20 – P. VERONESE: BATTESIMO DI CRISTO
Braunschweig – Galleria.

Nell'ovato rappresentò Giove, fulminatore dei vizi puniti dall' Eccelso Consiglio, opera del suo più fiero modo, come la dice lo Zanetti; nella quale il giovane volle far pompa di tutta la sua meccanica, ma con un'abilità così ravvivatrice nel colore e nelle luci, da toglierne ogni truculenza e ogni enfasi (tav. V). Venezia dovette impararvi per la prima volta, sorpresa se non convinta, le più ardite prodezze dell' invenzione correggesca, nel giuoco dei sottinsu, nella padronanza degli scorci più arditi, in quel turbine scalato di corpi precipitanti, come groppo d'acque da una cascata. Esperienze di cui non era scaltrita ancora, e che il pittore veronese impose di colpo, con la novità del genio. Ma a noi non sfuggiranno, nella posa di quelle membra riverse, in quelle teste dalle capigliature a bioccoli, i ricordi del quadro di Mantova, come troveremo già qui gesti e caratteri della Trasfigurazione di Montagnana, eseguita qualche anno dopo.

Ci sarà quindi facile constatare, come, anche nel fondo dell'opera di Paolo, così generosa e spontanea, ci sia uno studio indefesso, una sapienza e una volontà che solo ai pusillanimi sembrano inutili. Ma artista vero, egli comprende come dopo tanto groviglio di corpi, occorra il riposo, ed eccolo nell'ovato rappresentante la Vecchiaia e la Gioventù, accanto a un

Fig. 21 – CORREGGIO: PARTICOLARE DELLA CUPOLA
Parma – Cattedrale.

gigante, venerando come il Mosè del Buonarroti, porre la stessa identica fanciulla fiorosa e respirante, vista tentare l'ispido abate Antonio (tav. VI). In un altro scomparto, recentemente restituito da Bruxelles, mentre il suo maggior compagno è al Louvre, esule involontario dei tempi napoleonici, Venezia accoglie, nell'atteggiamento consacrato per Danae, i doni che Giunone le fa piovere in grembo dall'Olimpo (tav. VII).

I programmi mantovani trionfano nel modo più palese nella vicina stanza della Bussola, e nei due comparti contemporanei della Stanza dei Tre capi, subito assegnati al pittore, dopo le meraviglie del soffitto che abbiamo studiato. Nella stanza della Bussola l'unico dipinto a colori, fra le storiette a chiaroscuro verdino, oggi al Louvre, era di Paolo, che vi regnava solo. Rappresenta San Marco, il quale scende precipitoso a coronare le Virtù Teologali; e queste sollevano le braccia, sorprese negli scorci più sfuggenti, con movenze che ricordano, attraverso a gentilezze da Primaticcio, gl'invocatori dell'Assunta del Correggio, nella cupola della Cattedrale di Parma (fig. 12); come, nel suo scendere veloce, il Giove fulminatore

rammenta, per antitesi, il Ganimede rapito (tav. VIII). Non mai l'artista mostrerà, così potente come qui, l'apparato mantovano. E, per convincersene, si paragoni il dipinto al tipico disegno di una gloria, che abbiamo riprodotto nel capitolo primo, in cui Francesco Primaticcio si rivela d'ingegno fraterno, per il gusto degli atteggiamenti difficoltosi e per i tipici visi di angeli, dalle teste dolcine e ricciutissime; salvo per Paolo un certo contegno maggiore. Il gusto del movimento troppo rapido e forzato, si attenuerà sempre più nelle opere posteriori del maestro, attratto dal suo istinto di colorista eccezionale, verso forme più maestose e verso gesti più parchi e più solenni. Qui, nella foga del giovane, che vuol far mostra di bravura, questa forzerà talvolta la mano al vero artista; ma chi potrà rimproverarlo, sorpreso dal suo istinto di decoratore senza errori, dalla sua *aisance*, dal suo coraggio, quando gli vedrà d'accanto le grullerie romanesche del Bozzato e le vanità del compaesano Zelotti? I quali paiono messi lì apposta per dar tutta la misura che passa fra l'ovvio e il grande, fra la bugia e la verità?

Paolo aveva vinto la più difficile battaglia, e vinto alla prima; come sempre capita ai predestinati nella vita e nell'arte. Queste opere ufficiali non potevano però bastare alla foga dell'ardimentoso; e sopratutto alle brame sempre attente dei nobili buongustai della città fastosa, che si dovettero subito disputare il giovane prodigio.

Credo infatti siano da riferire a questo periodo, che è il più scolastico di tutta l'opera dichiarata di Paolo, quei dipinti, che gli ho rivendicati a Dresda e a Vienna, togliendoli dalla falsa attribuzione al Farinati; ed altri connessi a questi (9). E m'inducono all'arretramento, sempre incerto in un artista, in fondo più statico che evolutivo, certa freddezza compositiva, e i legami con le opere di sicura datazione, viste sinora.

Il punto di partenza di questo gruppo, ove si nota come caratteristica la predilezione per il formato longitudinale, caro all'altro veronese, il Pitati, è la Presentazione al Tempio della Galleria di Dresda, che rivendica la paternità di Paolo, in base a testimonianze contemporanee, stranamente dimenticate, quali l'incisione della seconda metà del cinquecento, eseguitane col suo nome, da Gian Giacomo de Rossi. Celebre vanto della casa Bonfadini a Venezia, ove il Boschini la celebra in iperboliche rime. Il ritmo raffaellesco della Scuola d'Atene e dell'Incendio di Borgo, e le grazie parmigiane, non riescono a nascondere la difficile ricerca compositiva, la quale, entro le classiche aule, fra i colonnati troppo numerosi, riesce complicata e slegata (tav. IX).

Vi manca il fulcro di un'azione predominante, visto che il soggetto principale non rappresenta altro che un episodio, al pari delle donne recanti l'offerta dei colombi, dei bimbi che giocano con il cane e dei sapienti che discutono sulle sacre carte. Una mimica retorica insomma, e

Fig. 22 – P. VERONESE: PARTICOLARE DELLA CONSACRAZIONE DI DAVIDE
Vienna – Galleria dello Stato.

uno sfoggio di troppe cose, che poco persuade; poi, particolarissime del momento giovanile, le pose dei personaggi, troppo spesso disposti in modo da mostrare il dorso; e, nel gruppo della vera Presentazione, chiara come una firma, la stessa figura che, nella villa Soranza, aveva rappresentata la Giustizia.

Si collegano a questo dipinto, documentato e indiscutibile, con sempre maggiori qualità, la disputa di Gesù al Tempio, oggi nel Museo del Prado a Madrid, meno ricercata e complicata, ove il gruppo dei Dottori della Legge, a destra, ha già i felici accenti delle celebri Cene e del ciclo di casa Cuccina; e la Resurrezione di Lazzaro, ove si riprende alquanto l'invenzione di Cristo e la Suocera di Pietro (tav. X). Vero ponte di passaggio fra la Presentazione e l'opera capitale di questo gruppo: l'Unzione di Davide ([10]). Peccato che questo esemplare ci sia noto soltanto per via di una vecchia, rozza copia, dei Depositori degli Uffizi. Vi dovevano essere particolari deliziosi, come la donna vista di tergo, col bimbo al collo, visibile quasi identica nel quadro delle Gallerie di Vienna (tav. XI).

Colà Paolo raggiunge l'equilibrio agognato, radunando i personaggi, con mirabile e cordiale comunione, intorno al misterioso rito della consacrazione del giovanetto Re. Nei sacerdoti, nei pastori accorsi, è una curiosità mista di rispetto e di meraviglia, mentre si compie il sacro rito intorno all'altare troppo classico. E nulla vi risulta ozioso, al pari di quanto avevamo notato nei soffitti del Palazzo Ducale. Ai lati due quinte di paesaggio, che ci rivelano e ci preparano con le loro fresche trovate campestri, del bimbo scherzante con una capra, del bue inconscio che protende il pacifico muso, le invenzioni di Maser, anch'esse al pari di queste del tutto insolite per la pittura veneta (fig. 22) ([11]).

Lo stesso colore brilla qui vivido più di altrove, in quelle armonie argentine e cerule che sopratutto ci ricordano, come abbiamo notato, Brescia e massimamente la maniera del Moretto.

Ed è per questo dipinto, anche se le immagini vi si sentono troppo stagliate sul fondo scuro e convenzionale, come per la Giovinezza e la Vecchiaia nella sala del Consiglio dei Dieci, che possiamo ormai parlare di capolavori.

NOTE

(1) Per la pala Bevilacqua Lazise cfr. F. Bart. Dal Pozzo: *Le Vite de' Pittori etc.*, p. 78 (Verona 1718); *Ricreazione pittorica*, I, p. 75 (Verona 1720); C. Bernasconi: *Studi sulla pittura italiana*, p. 325 (Verona 1865), ed il Bevilacqua: *Lazise – Madonna Verona*, V, 1041, e segg.; Hadeln in "Jahrbuch„ di Berlino (1914), p. 198 e segg. Cfr. Elenco Dipinti.

(2) Intorno al quadro di San Bernardino vedi Dal Pozzo cit., p. 78, e *Catastico ms.* (Biblioteca Comunale di Verona) di Saverio della Rosa, p. 17. In quanto all'autore della copia: L. Simeoni: *Guida di Verona*, p. 126 (1909). Per il trasporto a Vienna e poi in Francia cfr. P. Caliari: *Paolo Veronese*, p. 14 (Roma, ed.) e V. Cavazzocca–Mazzanti: *Madonna Verona*, VI, p. 77. Per la copietta del Louvre, cfr. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927), p. 215.

(3) Cfr. il Vasari: *Vite*, VI, p. 369 (Ed. Milanesi).

(4) Gli affreschi della Villa Soranza sono ricordati più volte dal Vasari (V. p. 370), il quale cita, fra i collaboratori di Paolo, anche il misero suo imitatore Anselmo Canerio ib. V, p. 291). Sono poi descritti dal Ridolfi: *Le Meraviglie etc.* (ed. Hadeln). In quanto alla distruzione della Soranza, di cui non rimane altro che un resto dei rusticali, cfr. "Giornale dell'Italiana Letteratura„, p. 188 (Settembre-Ottobre 1818), riprodotto, a questo proposito, da F. N. Vignola in "Bollettino del Museo Civico di Vicenza„ (1910), I, fasc. 2, e Cicogna: *Iscrizioni veneziane*, III, p. 19. Di tutto parla D. von Hadeln in "Jahrbuch der K. Preuszischen Kunstsammlungen„ (1914-1915).

(5) I dati, intorno alla commissione della pala di Mantova, si vedono in P. Caliari, cit., p. 16 e segg. Il quadro è alquanto mutilato a sinistra; meno però di quanto appaia dalla nostra tavola.

(6) Intorno alla datazione della pala Giustiniani cfr. Hadeln, loc. cit., p. 181. La epigrafe dedicatoria della cappella è riportata dal Sansovino, c. 14 in *Venetia città nobilissima.*

(7) La pala di Bruxelles vi arrivò nel 1811; cfr. "Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique„ (1922), p. 67 sotto il nome di Carletto Caliari. Il quadro di Montpellier è inciso da Lorenzo Lorenzi nella Raccolta del march. Gerini (Firenze 1786).

(8) Per la datazione del soffitto nella Stanza del Consiglio dei Dieci. vedi D. von Hadeln in "Jahrbuch„ cit., p. 5 segg.

(9) Vedi in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien„, N. F. (1926) G. Fiocco: *Paolo Veronese u. Farinati.*

(10) Il dipinto è fotografato dal Braun. Lo riproduce F. H. Meissner: *Veronese*, p. 57 (Bielefeld 1897). Copia da Paolo, di meno sicura datazione, ma evidentemente da opera giovanile, è il quadro degli Uffizi, rappresentante Ester innanzi ad Assuero.

(11) Cfr. "Jahrbuch„ di Vienna, loc. cit. Quivi non si dice però che il dipinto proveniente dalla racc. del Duca di Buckingam era già, nel Catalogo del 1719, 7 n. 12, attribuito, senza dubbi, al Veronese, e che, del dipinto, celebre ai suoi tempi, esiste una copia a Bayonne (Museo). *Incredibile dictu*, il sig. Osmond, che evidentemente nulla sa di tutto ciò, pensa ancora al Farinati (p. 97)!

III - I COLLABORATORI DI PAOLO

Non sembri strano si parli qui, appena agl' inizi del nostro studio, di due veronesi, Paolo Farinati e Giambattista Zelotti, e di un vicentino, Gianantonio Fasolo, che furono quasi coetanei del Caliari, in più o in meno. Poichè nati rispettivamente nel 1524 e nel 1526 i due primi, nel 1530 il terzo.

Lo avremmo fatto volentieri altrove — e per sola incidenza — in quel tanto che comporta la collaborazione, non per tutti ugualmente provata, se non fossero gli studiosi stessi di Paolo a costringerci a dirne di più. E subito. Perchè è proprio con questi quasi coetanei, con questi collaterali, lontani dallo stile del maestro per educazione insopprimibile e per gusto, che sono avvenuti gli scambi peggiori. Così che non si possono vedere i palazzi e le ville del Veneto, le gallerie d' Italia e d' Europa, senza trovare, con meraviglia e con sgomento, il gran nome di Paolo dove andrebbe quello piccino dei pittori di cui c' interessiamo, e il loro dove invece converrebbe quello di Paolo stesso. Specie per le opere della giovinezza.

Finchè il tempo non avrà medicato un simile guaio, sarà cosa disperata scrivere del pittore dei pittori, con la giustizia e con il frutto che pure gli spettano.

Quale disinganno, d' altra parte, per la critica, esser colta in flagrante ammirazione per un Farinati, per uno Zelotti, per un Fasolo, invece del vero Paolo, o viceversa, che è come scambiare l' essere con il non essere, perchè non valga la pena tentare di metter subito le cose per la buona via. E quale ironia rintracciare le banalissime origini di questi non sensi, magari, come pare sia il caso per il Farinati, nella omonimia e nella comunanza dell' origine; per cui, in modo lato, poterono esser detti entrambi Paoli Veronesi.

Fig. 23 – P. FARINATI: SAN MARTINO
Mantova – Duomo.

Non affinità infatti di scuola, chè il Farinati imparò dall'aggrovigliato Niccolò Giolfino, liberalesco sino all'ultimo, come sempre rivela nella goffaggine delle complicate movenze, a veder bene, ancora gotiche, ma senza vera goticità; non somiglianza di gusto, perchè al Paolo minore piacquero, più delle forme garbate dei parmigianineschi, le romane spaccate di Giulio Pippi. Ebbe cioè predilezione più per i corpi massicci e grevi che per quelli aggraziati; e si dimostrò sempre rozzo e vacuo. Nemmeno lontanamente poi accostabile al Caliari, per l'intendimento del colore; bruciato, rossigno e uniforme, senza niuna di quelle lievità che fanno la gloria dell'altro Paolo.

Fig. 24 – P. FARINATI: MOSÈ E LE FIGLIE DI JETRO
Verona – Museo Civico.

Se dunque il Farinati ebbe la ventura di lavorare col suo grande concittadino, nella Villa Allegri in Valpantena, come asseriscono alcuni, o altrove, è certo che questo contatto, se anche veramente avvenuto, potè essere di giovamento a lui solo, non al compagno(1). Il quale non aveva nulla da ricavare, da un pittore rimasto sino all'ultimo manierista e romanista smaccato; come mostrano le opere, dal San Martino fatto in concorrenza con Paolo, con il Brusasorci e con Battista del Moro, per Mantova, nel 1552 (fig. 23), dall'Annunciazione di S. Nazzaro e Celso (1557), ai quadroni del coro di Santa Maria in Organo (1558), alle quattro pale del Frassino, presso Peschiera (1560), all'Ecce Homo del Museo Civico di Verona (1562). Solo tardi, ad esempio nel Mosè e le Figlie di Jetro, pagato nel 1584 (il pittore morì vecchissimo nel 1606) si nota evidente un'infiltrazione paolesca, nel maggior respiro delle figure, e specialmente nella larghezza, di chiara origine mantovana, del paesaggio (fig. 24). Nato e sviluppato, come noteremo in Paolo stesso, per via delle influenze romane ed emiliane, più che per via di Venezia, ricco di accenti e di movenze nuove, che arricchirono la vena lagunare.

Eppure è con questo pittore, rimasto sino all'ultimo provinciale e grosso, che si sono confuse, e si confondono, opere, come la presentazione al Tempio di Dresda, l'Unzione di Davide di Vienna; e non parlo dell'Adorazione dei Magi dell'Aja (replicata nella Galleria Giovanelli a Venezia), già dal Berenson restituita al suo vero autore (fig. 25). Soltanto nei disegni rifiniti del Veronese, condotti per lo più su carta azzurra, con forti lumeggiature di biacca, quelli che l'artista portava sin troppo a pulimento, come opere a sè o come modelli, troviamo una cert'aria comune, che avvicina il grande al modesto collaterale. Ma in questo stesso campo, scambiare

Fig. 25 – P. FARINATI: L'ADORAZIONE DEI MAGI
Aja – Galleria.

l'Ebreo con il Samaritano, non par quasi possibile; anche se più ragionevole sarebbe il farlo e l'ammetterlo (2).

Meno incomprensibile risulterebbe la confusione con Giambattista Zelotti, se basata, per la critica moderna, sulla discendenza di quest'altro pittore veronese dal comune maestro Antonio Badile. Deriva invece dalla troppa fede prestata al Ridolfi, il quale, parlando degli affreschi della Villa Emo a Fanzolo, tutti di mano di Giambattista, come prova la esplicita testimonianza dell'architetto Palladio (1570), vi fa, senza ragione, partecipe lo stesso Paolo, a cui non spetta nemmeno una pennellata di quei dipinti faciloni (1567-1570?) (3).

Postili invece a peso del Caliari, era naturale che uomini insigni, come il Morelli e i suoi seguaci, vi incappassero, si può dire, ad ogni momento, con il risultato di una confusione, rimasta, in qualche parte, anche negli occhi dei più veggenti. Perchè tutti guardano un poco con gli occhi della tradizione. L'evidenza di parecchie ottime riproduzioni, tratte da questo ciclo trevisano, che è il più importante fra tutti quelli conservati dello Zelotti, servirà a provare questa necessaria distinzione, più di qual-

Fig. 26 – G. B. ZELOTTI:
GIOVE SOTTO LE SEMBIANZE DI DIANA E CALLISTO
Fanzolo – Villa Emo.

Fig. 27 – G. B. ZELOTTI: LA CLEMENZA DI SCIPIONE
Fanzolo – Villa Emo.

Fig. 28 – G. B. ZELOTTI: GIOVE E IO
Fanzolo – Villa Emo.

Fig. 29 - G. B. ZELOTTI: UN CONCERTO
Verona - Museo Civico.

siasi lungo discorso. Giove in forma di Diana che visita Callisto (fig. 26); la Clemenza di Scipione, che un recente libro del Loukomski riproduce fra le opere della Villa Maser, ad aumentare le già troppe confusioni (fig. 27) e specialmente la scena di Giove e Io, con accanto la giovenca, in cui sarà presto mutata (fig. 28), mostrano appieno ciò che invece si può vedere solo male nei maltrattati affreschi della Malcontenta, e meno bene nel salone centrale della Villa Salom a Brugine (Padova), e in qualche parte di quella Godi Porto a Lonedo: tutto l'armamentario cioè del freschista esperto (4). Armamentario cifrato come un gioco, e talvolta persino ridevole, in certi svolazzi inutili o esagerati di panni, che si ripetono dovunque, senza posa e senza discernimento.

Con questo lo Zelotti è però artista da non paragonare con il Farinati; elegante, corrivo anzi, e tutto intinto di quelle grazie, fra veronesi e par-

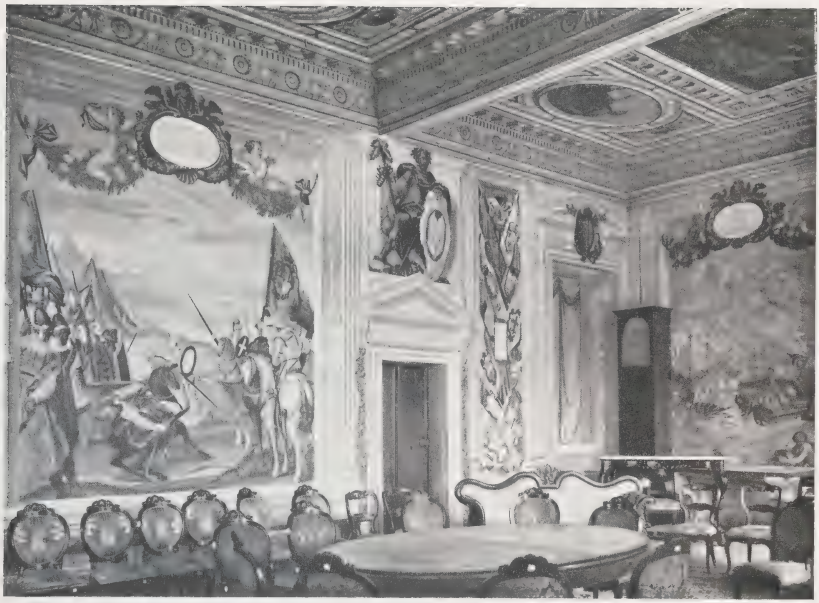


Fig. 30 – G. B. ZELOTTI: AFFRESCHI DEL SALONE
Battaglia (Padova) – Il Cattajo.

migiane, chiarissime anche nel suo disegno della Albertina a Vienna, che abbiamo visto fondamentali per Paolo. Con cui è naturale lavorasse volentieri e con armonioso risultato. Ma dire spetti a lui di averlo istruito nei secreti del buon fresco, a lui, mediocre anziano di soli due anni, è troppo. E chi lo dice, o ripete una fiaba pura e semplice, o una notizia da relegare nella maldicenza, che il genio fortunato promosse con il suo fulgido ascendere.

Ma, per tornare a Battista Veneziano, come lo dice il Palladio, certo per la lunga dimora fra le lagune, lo notiamo fedele più del Caliari ai tipi bolsi del Badile, i quali si osservano chiari già nella prima pittura, la Fortezza del ciclo della Soranza, ora, o almeno sino a qualche lustro fa, nella raccolta Rath di Budapest (1551). Conquistato poi sempre più dal repertorio romano emiliano di Mantova, lo vedremo trarne i difetti tutti e meno i pregi, nel tipico tondo della Punizione del Vizio della stanza dei Capi, parallela al San Marco e le Virtù Teologali di Paolo nella Stanza della Bussola, in Palazzo Ducale, sia per lo scorcio, sia per il motivo principale, che ancora ci conduce al Ganimede del Correggio.

Egli divenne l'ombra di Paolo giovane, con cui collaborò nella Stanza

Fig. 31 – G. B. ZELOTTI: RITRATTO D' INCOGNITA
Verona – Museo Civico.

del Consiglio dei Dieci (1553-54), nella Libreria di San Marco (1556), nel Palazzo Trevisan a Murano (1557 c.). Ma, distaccatosi da lui, continuò negli affreschi tipici della Malcontenta, in parte in sito e in parte nel Museo di Verona (fig. 29), nella Villa Emo, nel Monastero di Praglia, e al Cattaio (poco prima del 1573), sino alla morte, avvenuta in Mantova il 28 agosto 1578, a ripetersi, sempre più fievole, sempre più pressapoco, e

sempre più disarmonico di tinte. Senza aver mai capito bene gli esempi del compagno, a cui la fortuna lo aveva tante volte avvicinato, e da cui si distingue a prima vista, anche nei tempi migliori, per la insipidezza delle forme, vicine più a quelle di Bernardino India, che alle respiranti di Paolo; di cui non ebbe mai l'istinto infallibile di modulare lo spazio in rapporto alle figure (fig. 30).

Nei suoi dipinti più accurati e sicuri, ad esempio in quelli di Fanzolo, esse sono infatti sperdute entro un ambiente troppo alto, e sproporzionato, senza legame ritmico e spirituale fra loro. Difetto tipico, ereditato in un primo tempo, come avremo occasione di vedere più avanti, da Benedetto Caliari, fratello di Paolo; al solito dei dappoco, più attratto dalle forme comuni e quindi più imitabili dello Zelotti, che dalle troppo alte parentali.

Gli esempi offerti basteranno, a chi avrà buon volere, per dimostrargli le differenze, anche al di fuori del colore, senza varietà e senza finezza nello Zelotti, non paragonabile nemmeno a quello stupendo e ricchissimo di Paolo. Differenze le quali non sono tanto fra l'ovvio e il nuovo, fra il piccolo e il grande, ma fra due maniere, diverse sino dalle origini; che poterono camminar parallele solo finchè il Caliari, con l'esempio e con il consiglio, potè giovare al compagno e collaboratore, ma per disgiungersi irreparabilmente, non appena lo Zelotti fece da se; il che volle dire, per la sua mediocre arte, precipitare nella maniera.

Nella quale è inutile seguirlo. Basterà ciò che si è detto a fissare i punti

Fig. 32 – G. A. FASOLO: MARC' ANTONIO E CLEOPATRA
Thiene – Castello Porto-Colleoni.

Fig. 33 – A. G. FASOLO:
LA MOGLIE DI DARIO SUPPLICA ALESSANDRO
Thiene – Castello Porto-Colleoni.

d'appoggio, per chi osasse ancora affacciare il nome di Battista per opere paolesche, e specialmente per le paolesche sul serio. Ed è gran malinconia ripetere come uomini, quali il Morelli, traviati dall'esempio di Fanzolo, siano venuti accumulando ingiustizie su ingiustizie, dietro il paravento di questo nome. Si pensi all'Unzione di Davide a Vienna, palleggiata dal Farinati allo Zelotti, e sopratutto a quella gioiosa, indiscutibile, precorritrice Predica del Battista della Borghese, che il Lermolieff proclamò tipica di questo secondario veronese (tav. XII); già citata dal Ridolfi presso il principe Ludovisi [5]. E si ricordi la melanconica squisitissima sant'Elena della National Gallery a Londra, che è uno dei Paolo più evidenti e più belli, eppure assegnato allo Zelotti dall'acutissimo Berenson, al pari di un ritratto a tutta figura di una contessa Porto, della Walters Art Gallery di Baltimora, certo il contrapposto vicentino di un conte Porto con figlio, della raccolta Contini a Roma; nobili, bilanciate, finissime pitture, piene di calore famigliare, ove la pasta luminosa del Correggio, ereditata per via del Parmigianino, si esalta fra le squisitezze di un taglio e di un tinteggiare così bresciano, da farci pensare al migliore Moretto e al più signorile Moroni. Opere tutte che stanno ben più in alto dello Zelotti, nel novero dei capolavori del Caliari. E ce lo dimostra, anche nel campo del ritratto, quella pesante figura scollacciatissima (dama o cortigiana?) con cagnolino, del Museo di Verona, che somiglia, per il viso imbambolato e per la pesantezza del modellare, quasi come una sorella alla Fortezza ricordata della

Fig. 34 – G. A. FASOLO: RITRATTO DI CATERINA CORNARO
Vienna – Galleria dello Stato.

collezione Rath di Budapest (fig. 31)(6). E veniamo al terzo concorrente indegno di Paolo, che i critici hanno vestito invano delle penne sue: al vicentino Gianantonio Fasolo.

Anche qui la confusione ha una base semistorica, una di quelle ter-

Fig. 35 – G. A. FASOLO: LA PROBATICA PISCINA
Vicenza – Museo Civico.

ribili basi, cosidette documentali, contro cui non v'è cervice, per quanto illuminata che non sfugga con difficoltà. Il Vasari e il Ridolfi citano più volte, fra le pitture del Caliari e dello Zelotti, gli affreschi nel Castello Porto-Colleoni a Thiene; ove infatti essi dipinsero molto. Ma questo molto è tutto o quasi tutto sotto lo scialbo, mentre quello che vi si vede, riguardante le storie di Muzio Scevola, di Massinissa, di Dario etc., spetta al giovane collaboratore Fasolo, la cui presenza a Thiene ci fa nota il Ridolfi stesso, molto bene informato intorno a questo pittore, quasi compaesano [7].

Bastano i confronti con le pitture di Caldogno, tutte di Gianantonio, sempre secondo la suddetta testimonianza, a persuadercene. Con la sicurezza che viene dal fare comune, grossolano e slargato, differentissimo da Paolo, ma solo intinto di quella comune aura veronese, derivata forse al Fasolo, di due anni più giovane del Caliari, dall'aver studiato col Badile e con Bernardino India [8].

Non solo le sue figure appaiono paffute e flaccide, e mal proporzionate, senza niuna di quelle eleganze parmigianinesche, che tanto giovano a Paolo, ma anche l'apparato scenico, fra cui esse si muovono, ha particolarissimi

accenti. Il Fasolo vi abbonda di cariatidi, poste a divisione delle pareti, probabilmente per influsso del Vittoria, del quale, secondo scrive il Magrini, pare egli sia stato da principio garzone (1554); quelle che si notano a Caldogno, a Magnadole, e si travedono anche, sotto il bianco, nel salone maggiore del Castello di Thiene. Spartizione truculenta, che mai piacque al Caliari di adoperare, e che quindi è quasi la firma del Vicentino. Il quale usa poi colonne scanalate, un po' troppo alte, con nell'architrave protomi, bucrani e putti reggenti festoni, come li abbiamo notati piuttosto nello Zelotti che in Paolo.

Negli spazi, che anch'egli impiega tanto inutilmente, ama porre, con monotonia prediletta, e tale da farlo riconoscere collaboratore dello Zelotti negli affreschi della villa di Brugine, specie nella loggetta, banchetti o altre scene male organizzate, che lasciano un vuoto sperticato al di sopra (fig. 32). E sono anche in questo caso gli affreschi, come quello di Alessandro, supplicato dalla moglie del vinto Dario, a farci riconoscere fra i ritratti sconvenienti a Paolo, ma non del tutto lontani da lui, quelli che spettano alla mano di quest'altro collaterale (fig. 33). Tipico quello di Caterina Cornaro a Vienna, in quanto non è se non la regina supplicante del dipinto testè citato (fig. 34).

Solo al finire della breve vita, come dice chiaro la Probatica Piscina, oggi restituita a Vicenza (Museo Civico), l'artista cercò avvicinarsi allo Zelotti, con cui ebbe più consuetudine che con il Veronese. Ma senza guadagnarne gran fatto (fig. 35).

Eppure, non solo si confuse e si confonde Paolo anche con questo secondario pittore, ma una leggenda dettata dalle solite vanità di campanile, volle fare il misero Fasolo un competitore temuto del mite, cavalleresco, generoso Veronese. Il quale, si disse allora, lo avrebbe gettato giù da una impalcatura, mentre lavorava con lui.

Che egli, intendiamo il Fasolo, morisse il 28 agosto 1572, a Vicenza, per una caduta casuale, par certo, ma è pure certo che il Caliari, già assente dalla città dall'anno prima, non vi ebbe nè colpa nè peccato. Una competizione, o meglio una rissa, se proprio vi fu, successe piuttosto fra lo Zelotti, di carattere meno soave del suo concittadino, e Paolo; che vi ebbe la peggio; onde Giambattista venne dai magistrati allontanato da Vicenza. In quanto alla notizia ingenerosa, propalata a danno del Caliari, non si può nemmeno provare vada più in là di quanto scrisse l'architetto Francesco Muttoni nel 1740. Ed è proprio cotesto scrittore, per coonestare la sciocca sua diceria, a trasportare da Vicenza a Caldogno la competizione, facendo che Paolo vi lavorasse in concorrenza del Fasolo. Notizia doppiamente erronea, sia perchè il Caliari non fu mai a dipingere nella villa palladiana di Caldogno, oggi Pagello, costrutta nel 1570, come ben

dice il Ridolfi; sia perchè il fatale avvenimento, che provocò la caduta del Vicentino e gli produsse la rottura di una coscia, seguìta dalla presta morte, gli capitò nel Palazzo del Podestà e non altrove.

Non avrebbero certo i vicentini, se il Caliari ne fosse stato in qualche modo imputato, accolta, proprio nel 1572, anno di morte del Fasolo, la celebre Cena di Paolo [9].

E non solo si scambiò Paolo con i poco temibili collaterali, ma questi stessi si confusero fra loro e con altri. Allo Zelotti si vedono infatti assegnate opere che sono del Fasolo: quelle del Castello Colleoni, e opere del Farinati (Stuttgart), o dei veri discepoli di Paolo, quali il Montemezzano, di cui parleremo a suo luogo (ritratti di Braunschweig e di Pitti) e perfino affreschi di Giuseppe Salviati (San Francesco della Vigna) [10].

E non è stato nemmeno impossibile confondere il placido Paolo con il fulmineo Tintoretto; come prova un ritratto Contarini della raccolta Johnson, recentemente analizzato dall' Hadeln, e meglio ancora quella nobilissima tarda opera del Caliari, che è l'Assunta di Digione [11]. È vero che in questi casi sono evidenti le interferenze fra i due maestri e con Tiziano; benchè non paia meno chiaro che, ad onta di queste, Paolo si profili sempre limpido e netto, come ogni artista di genio. E che una vera confusione di stile non vi fu mai, nè vi poteva essere.

Guai dunque tirare i conti in base a quanto si è detto; a volerli proprio fare, ci sarebbe da concludere che alla critica non spetta se non dichiarare bancarotta, per quanto riguarda il Veronese. Sarebbe però ingiusto volerne accollare la massima colpa a Bernard Berenson, che da questa mancanza di direttive, di seme morelliano, ha tratto i frutti più amari, in quei suoi troppo celebri elenchi, a seguito delle pagine più luminose, che lo stesso illustre critico dichiara sorpassati.

Volervi insistere, quando siamo appena alla scoperta del vero Paolo, per trovarvi le sue opere genuine assegnate a decine allo Zelotti, e perfino un quadro di Stuttgart posto tanto sotto il nome di lui, quanto sotto il nome del Farinati, sarebbe inutile e forsanche poco generoso. Preferiamo chiedere indulgenza plenaria per tutti, per non dover rinfacciare poi ai più benemeriti stessi di queste nuove ricerche, e certo anche a noi, qualche errore, che la critica ha il compito di sanare con il suo naturale progresso.

Tutto questo dimostra invece che la via è faticosa, e che sarà già vanto sufficiente, se ottenuto, di aver fatto sfuggire, in mare così pericolante, alla nostra navicella, gli scogli più gravi e più dannosi.

NOTE

(1) Questa notizia è riferita dal cit. Dal Pozzo, pagg. 84-85, che parla di un'intera camera dipinta a Cuzzano, senza citare il Farinati. Il Caliari, p. 72, dice l'affresco distrutto nell'ultimo trentennio. Quindi, avuto riguardo a noi, una cinquantina d'anni fa.

(2) La bibliografia del Farinati è tutta citata nel mio articolo *Paolo Veronese u. Farinati*, apparso nello "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien„, N. F. (1926).

(3) Dice Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, libro II, p. 53 (1570): "È stata ornata di pitture da Messer Battista Venetiano„.

(4) Per la villa di Brugine non è possibile citare alcuno studio. L'accenna il Gloria: *Il territorio padovano*, III, p. 282 (1862), dicendola altera per opere a fresco di Paolo Veronese e della sua scuola. Cfr. in Appendice l'elenco ragionato delle ville, con affreschi di Paolo o della sua maniera. La Villa Godi Porto a Lonedo (Vicenza) è citata dal Palladio (p. 63), il quale ricorda, fra i pittori che la decorarono, Gualtiero Padovano, Battista del Moro, e anche lo Zelotti. Una sua stanza a fresco è riprodotta dal Loukomski: *Les villas des Doges*, I, 4 (Parigi, Morancé, 1927). Dal Palladio sono anche ricordate le pitture della Malcontenta (p. 48).

(5) Ridolfi, ed. cit. p. 336.

(6) La bibliografia intorno allo Zelotti si potrà vedere nel lavoro fondamentale del barone D. von Hadeln: *Veronese u. Zelotti* in "Jahrbuch d. K. Preuszischen Kunstsammlungen„ (Berlin 1914 e 1915). Il disegno sicuro dello Zelotti, per un dipinto di Praglia, è stato riprodotto varie volte; cfr. Hadeln: *Venezianische Zeichnungen d. Spätrenaissance* (Berlino 1926), tav. XIX.

(7) Il Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, 299, cita questa collaborazione, non nella *Vita del Fasolo*, II, 229-233, ma in quella di Paolo, per sola incidenza.

(8) Le riproduzioni, che non possiamo offrirne qui, si potranno vedere abbondanti in un articolo dell'"Illustrazione Italiana„ del 5 agosto 1923, poste ridevolmente sotto il nome stesso di Paolo.

(9) A. Magrini: *Cenni storici e art. sulla vita e sulle opere di G. A. Fasolo* (Venezia 1851), è la fonte più importante per la conoscenza di questo pittore. Oltre a ciò vedi l'articolo cit. dell'Hadeln. Per la rissa con lo Zelotti cfr. Cicogna: *Iscrizioni Veneziane*, IV, p. 148.

(10) Cfr. B. Berenson: *North Italian Painters* (1907), per gli elenchi del Farinati (p. 213) e dello Zelotti (p. 300), e *The Venetian Painters* (1907), a p. 146, per il catalogo delle opere di Paolo.

(11) Ne riconobbe i caratteri veronesiani A. Venturi: *Studi dal vero*, p. 322 (1927). Fu pubblicata come del Tintoretto dal Mayer e von Bercken, vol. II, p. 21 (Monaco 1903). È forse quella ricordata dal Ridolfi, 317, negli appartamenti dell'abate di Santa Giustina a Padova, quindi del 1575 c.

IV - LE OPERE GIOVANILI

Paolo, favorito dal suo genio, ma più dalla sua stella, per quanto giunto, al seguito del Ponchino, sino al Palazzo Ducale, era arrivato nella Dominante quasi in incognito, per interposta persona. Ma Venezia voleva essere conquistata, e per farlo toccò al giovane ardimentoso correre altra via, più modesta, ma non meno degna.

Questa gli fu aperta da un buon frate concittadino, padre Bernardo Torlioni, priore del Monastero di San Sebastiano; il quale gli diede da dipingere il soffitto nella sacristia della sua chiesa, finito nel 1555. Rappresenta, nello scomparto centrale, l'Incoronazione della Vergine, con una dolcezza di colori, conquistata semplificando la composizione e ammorbidendo i contorni (tav. XIII). La semplicità toglie al ritmo ogni forzatura e ogni stanchezza di frase fatta. Si pensa a un Correggio meno dolce, e nello stesso tempo a un franco colorista veneto, deciso a servirsi delle tinte per davvero, perchè creino la forma entro l'atmosfera, abbagliata dalla luce.

Il punto focale vi è la Vergine, dietro cui sta l'alone della Trinità, evanescente in bagliori di cieli aurei; entro affiorano i cherubini estasiati, soffici come le nubi che abbracciano, a guisa di matasse di bambagia.

Qui, e negli Evangelisti degli scomparti attorno, meno nei tondi con putti, eseguiti da un collaboratore, secondo il Ridolfi, uno dei quali regge la scritta "MDLV, DIE XXIII NOVEMBER„ (sic), Paolo mostra di avviarsi, con l'acutezza del suo occhio davvero linceo, alle supreme conquiste del puro dipingere; a quella gaudiosa pittura, costruita con il solo colore, a forza di pennellate infallibili, che, vista da vicino, sembra un incomprensibile groviglio di serpentelli impazziti (tav. XIV e figg. 36 e 37).

Fu un trionfo. La vena che in Palazzo Ducale aveva appena sbalor-

Fig. 36 – P. VERONESE: SAN LUCA EVANGELISTA
Venezia – Chiesa di San Sebastiano.

dito, con le sue novità decorative, con le sue grazie acidule e imprevedute, gli occhi scaltriti dei veneziani, apparve finalmente anche per loro quello che era: la vittoria del colore, il ritorno a quel canto scoperto, franco e gagliardo, che l'amore del troppo accompagnamento aveva reso inquietante agli orecchi cittadini. Come una ventata di aria fresca e birichina, essa mandò all'aria mille cose nelle camere bene agghindate, e, dopo la sorpresa, portò un rinnovamento benefico, una vita, un refrigerio, a confronto del quale l'atmosfera di serra, temperata con sapienza infinita, pareva togliere il respiro.

Era un colore sbrigliato, prepotente, zampillante; il colore che la città aveva amato e amava in fondo come il suo più ambito tesoro. Ma rinnovato, ricondotto alle origini, alquanto dimenticate, alimentato di tutte le vene lagunari e di tutte le linfe della terra ferma. Dapprima scandalizzò addirittura e non persuase, poi, passato il primo turbamento, divenne come una parlata nuova, naturale e insopprimibile della grande parlata artistica della Serenissima. E allora il giovane Paolo lapicida, Paolo Caliari, non fu più il figlio di una famiglia, ma il grido di una città e di uno Stato: divenne per tutti, per antonomasia e per sempre, il Veronese.

Quasi contemporaneamente a questo complesso delizioso, ecco una pala macchinosa per la Cattedrale di Montagnana, ove si gode ancora, entro la bella cornice contemporanea (tav. XV). L'artista accettò di eseguirla il 3 di

Fig. 37 – P. VERONESE: SAN GIOVANNI EVANGELISTA
Venezia – Chiesa di San Sebastiano.

giugno 1555, mentre dunque attendeva al soffitto di S. Sebastiano, e doveva esser pronta, e forse lo fu, per il Natale; cioè in appena sei mesi.

Vi è bello, più del gruppo tradizionale del candido Cristo fra i Profeti, l'accompagnamento degli angioli, posti, con felice invenzione, a venerarlo dai cieli, e il gruppo sgomento degli Apostoli, a piè del Tabor; gruppo il quale molto ricorda, nelle movenze ardite, l'opera giovanile di Mantova.

Ma il plauso per il soffittino di San Sebastiano gli fruttò, non ancora terminato questo lavoro, il primo decembre del 1555, un compito più ambito; quello di dipingere il gran cielo della Chiesa; non meno fastoso dei celebratissimi soffitti di Palazzo Ducale, " diviso con bell' ordine da due ovati e da un quadro nel mezzo, con altri minori spazii ...

Nel primo ovato è il ricevimento, da parte di Assuero, di Ester, accompagnata dalle ancelle, in cui l'artista sfoggia una tale delicata gamma di colori e una tale morbidezza di contorni, da preludere i ritmi prediletti del settecento (tav. XVII). Nel gran quadro centrale è l'Incoronazione di Ester da parte dello stesso Assuero (tav. XVI); mentre nell'ovato terminale si vede il Trionfo di Mardocheo (tav. XVIII). Nei piccoli scomparti, intromessi alle fastose cornici, stanno fanciulli affacciati ai balaustri e festoni e storiette di terretta gialla. In gran parte, eseguiti però questi ultimi, con l'aiuto del fratello

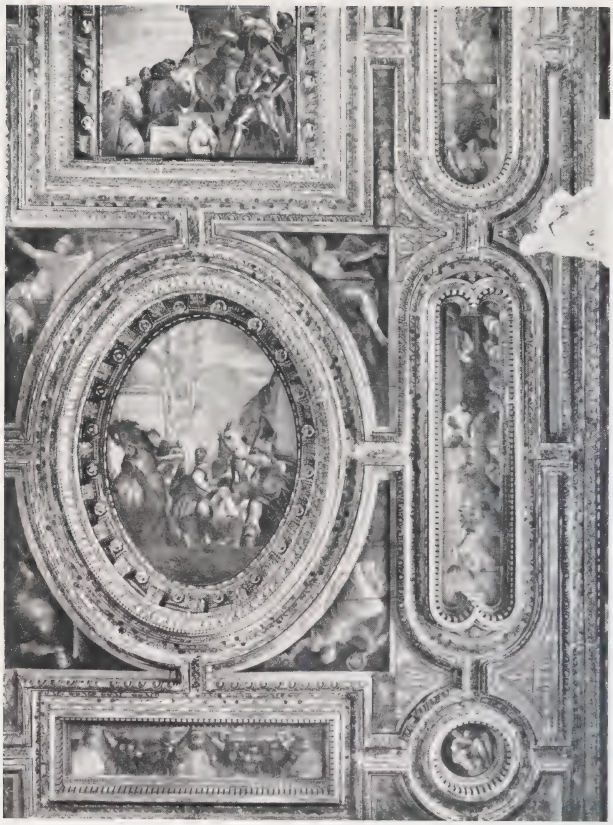


Fig. 38 – P. VERONESE: PARTICOLARE DEL SOFFITTO
Venezia – Chiesa di San Sebastiano.

Benedetto, e di un Antonio, il quale dev'essere, con tutta probabilità, il Fasolo (fig. 38). Fu qui il principio della gloria per Paolo.

Scoperte le pitture, le accolse il plauso universale; fu un accorrere di popolo, una meraviglia, per le arditezze del colore e per la novità dei sottinsu, non mai visti prima nei palchi delle chiese, e si dice Tiziano stesso, incontratosi con il pittore in Piazza San Marco, lo abbracciasse, proclamandolo il decoro della pittura veneta.

Nella qual cosa c'è forse più la fantasia romantica di noi posteri, che la verità vera. Ossia si tratta di una verità accomodata e amplificata;

Fig. 39 – P. VERONESE: L'ONORE
Venezia – Biblioteca di San Marco.

l'iperbole di un riconoscimento, certo concesso da parte del maestro glorioso. Paolo divenne da allora uno dei pochi pittori ufficiali della Dominante, non foss'altro per contrapposizione al Tintoretto, di cui il Vecellio sopratutto temeva. Lo prova il compito assegnatogli per la decorazione della Libreria, costruita da Jacopo Sansovino; al quale, oltre a Tiziano, la Repubblica aveva affidata la scelta dei pittori dei tondi, che ne adornano la volta; commessi al Salviati, allo Zelotti, a Giovanni del Mio, al Franco, a Giulio Licinio, allo Schiavone e per tre scomparti al nostro Paolo (1).

Nel primo dipinse l'Onore, in mezzo ai filosofi, agli storici e ai poeti (fig. 39); nel secondo la Geometria e l'Aritmetica, simboleggiate da due bellissime donne, e infine nel terzo la Musica (tav. XIX). Scomparto che il Veronese compose con particolare successo, raffigurandovi, in mirabile raggruppamento, un trio femminile di due sonatrici e di una cantante, con tanto amabile gioco di scorci e soavità di luci, da farcelo apparire davvero un nuovo Correggio; il Correggio veneto. Per questo lavoro, per le due Virtù a chiaroscuro, ai fianchi della porta, le quali non vanno

Fig. 40 – P. VERONESE: UN FILOSOFO
Venezia – Biblioteca di San Marco.

confuse con quelle che vi si vedono, provenienti dalla chiesa torcellana di Sant'Antonio, e per i due Filosofi a figura intera, entro nicchie di garbo sansovinesco, bellissimo specialmente uno, quasi rapito in estasi, il cosidetto

Fig. 41 - P. VERONESE: LA MORTE DI SAN SEBASTIANO
Venezia – Chiesa di San Sebastiano.

Platone, avvolto in manto rosso e con la mano al petto, l'altro, con libro in mano e abbigliamento all'orientale, il pittore ottenne, dalla mano stessa di Tiziano, il dono di quella collana d'oro che si era stabilito di assegnare all'opera più pregevole (fig. 40). E per quella di Paolo, nel soffitto fiorito, non c'è possibilità di rivali.

Contemporaneamente — cioè nel 1558 — eccolo alla sua chiesa di San Sebastiano; forse per frescarvi la cupola, con quell'Assunta e i Dottori della Cristianità, che il tempo invido distrusse, come distrusse l'opera del suo devoto successore Sebastiano Ricci, eccetto due Evangelisti, dipinti a olio su tela, che completano i restanti di Paolo; e, se non distrusse, guastò in modo quasi irreparabile gli affreschi alle bande del Coro monacale, con le due scene del Martirio del Titolare, e del Santo innanzi a Diocleziano [2] (figg. 41-42). Si aggiungano l'Annunciazione, in due campi, sull'arco trionfale, i Profeti e le Sibille, ai lati della navata, entro nicchie distribuite fra le colonne armoniose, e gli Apostoli sui pennacchi delle sei cappelle laterali (fig. 43).

Furono dipinti parecchio dopo, intorno al 1565, i due grandi quadri

Fig. 42 – P. VERONESE: SAN SEBASTIANO SI PRESENTA A DIOCLEZIANO
Venezia – Chiesa di San Sebastiano.

del presbitero; San Sebastiano tormentato perchè abiuri la fede e lo stesso che incoraggia i martiri Marco e Marcellino. Opere smaglianti di colore, ma teatrali; troppo lodate dalla critica tradizionale, la quale si lasciò rapire da questo, e dimenticò per la macchina il contenuto, privo d'intimità e non ricco di ardore (tav. XX e XXI). Spetta allo stesso tempo la pala dell'altar grande con la Vergine in gloria e al basso i Santi Francesco, Sebastiano, Caterina, Elisabetta, Pietro e il Battista; molto ben composta e grandiosa (tav. XXII). In quanto all'altra, la Crocifissione della seconda cappella, anche se buona di composizione, vi prepondera troppo la mano degli aiuti; nè occorre molto soffermarsi (fig. 45).

Pitture che conviene tutte raggruppare qui, per quanto famose, perchè già vi prevale, o vi si nota chiara, la collaborazione, e un'enfasi compositiva, venuta certo al pittore dal Tintoretto, come prova il confronto con il Miracolo di San Marco, eseguito nel 1548. Influenze ricambiate, ma con maggior frutto da parte del Robusti. Se le invenzioni coloristiche di Paolo potevano infatti giovare anche a lui, e gli giovarono, poco conveniva l'arte sua appassionata, tragica, fulminea, al Veronese, la cui pittura è tutta negli occhi e sul pennello.

Meno congegnata e più conveniente al genio di Paolo, nemico di ogni complicazione, è la pittura del grandioso organo, che si prolunga dal 2 ottobre 1558, anno in cui Maestro Domenico intraprende, su disegno dello

Fig. 43 – CHIESA DI SAN SEBASTIANO
Venezia – (Veduta generale).

stesso Caliari, il lavoro della cassa e della cantoria, al primo aprile 1560, nel quale si fecero gli ultimi pagamenti, contemporaneamente alla consegna degli schizzi per gli stalli del Coro.

Il pittore vi dipinse, riprendendo e molto migliorandolo, il soggetto della Presentazione al Tempio, che abbiamo studiato nel quadro giovanile di Dresda. Questa scena, tanto bene incorniciata e unificata dall'arco, che le serve da ambiente e da sfondo, adorna le portelle al di fuori, mentre nell'interno si nota il Miracolo del Paralitico, ossia la Probatica Piscina (tav. XXIV). In più piccole storiette, le quali, ad organo chiuso, ben si accor-

Fig. 44 – P. VERONESE: LA MADONNA E SANTA BARBARA
Firenze – Galleria degli Uffizi.

dano con la Purificazione sopra descritta, disposte sul frontale della Cantoria, si vedono l'Adorazione dei pastori, e, a fianco, eseguiti a chiaroscuro, i Santi Gerolamo e Francesco (tav. XXIII). E va anche ricordato qui quel " quadretto posticcio „ rappresentante a mezza figura la Vergine col Bimbo e Santa Caterina, ora in una cappella, ma un tempo sotto l'organo, ove si nota il ritratto di padre Michele Spaventi, il quale, dice il pio Moschini, fu il confessore del Veronese (tav. XXV).

Basta la varietà delle date, in cui Paolo lavorò per la chiesa del suo padre Torlioni, chiesa costantemente prediletta, per provare quanto sia fantastica quella leggenda, cagione di troppo discorrere ai novellieri dell'arte, che racconta esser stata la fedeltà per San Sebastiano collegata a segrete pecche e a lunghe punizioni del maestro. Ivi confinato a purgare i suoi falli, o ridottovisi in un momento burrascoso, per sfuggire i rigori della giustizia. Chi lo fa vittima e chi sicario. Chi parla di avversari pericolosi e minac-

FIG. 45 – P. VERONESE: CROCIFISSIONE
Venezia - Chiesa di San Sebastiano.

Fig. 46 – P. VERONESE: GIUDITTA
Genova – Palazzo Rosso.

cianti, chi invece di un rivale, cui il mite Paolo avrebbe ucciso. Proprio la stessa menzogna sfatata parlando del Fasolo, e stavolta offerta con il pretesto del diritto d'asilo spettante ai luoghi sacri.

Un terzo scrittore, narra delle angherie inflitte al Veronese da un senatore beffeggiato; e c'è ancora chi affaccia le solite persecuzioni della terribile Inquisizione, le quali si risolsero, come vedremo a suo luogo, in un interrogatorio e nelle argute bonarie risposte dell'artista [3].

Certo è che Paolo non fu mai prigioniero, nè volontario nè involontario, in San Sebastiano, e che non solo lavorò per quei monaci, ma per altri conventi, sempre prediletto, ad onta della libertà delle sue composizioni, per la gioia che esse davano con il loro colore, per la umanità che

vi traspariva; quella umanità che fu il gran vanto della rinascenza nostra civile e clericale, specie nella sua pienezza.

La fedeltà del pittore per la chiesa di San Sebastiano, è provata persino dalla morte; poichè fu là che volle essere sepolto, accanto a tante sue opere, ed è là che un busto e una piccola lapide ce ne ricordano anche ora l'effigie, e il posto della tomba.

Quasi contemporanee sono quelle altre meno fortunate portelle d'organo per San Geminiano, certo eseguite allorquando la chiesa fu rifatta; quindi intorno al 1557, ove, con trovata decorativa ancora più opportuna, ci rappresentano, al difuori, entro un'abside, il Titolare e il santo vescovo compagno Severo, e, dentro, le eroiche figure del Battista e di San Menna (tav. XXVII). Queste oggi a Modena entrambe, assieme al guasto frontale, restituito da Vienna; ammiratissimo, anzi ripreso dal Tiepolo, per la felicità della raccolta invenzione, e per l'amore di questo artista per Paolo: vero nume del Settecento rinnovato (tav. XXVI). Di gran lunga migliori di quelle altre portelle per l'organo di Ognissanti, a Brera, con i Padri della Chiesa all'interno e la fastosa Adorazione dei Magi al di fuori (tav. XCVIII).

È qui il momento di ricordare, come dipinti nel 1557 circa, e anche perchè troppi usano piangervi sopra, quasi fossero perduti completamente, e molti hanno poi voluto scandalizzarsene, gli affreschi del Palazzo Trevisan a Murano, di cui restano i ricordi grafici nelle incisioni di Antonmaria Zanetti, e i pittorici in alcune copie del Christ Church College di Oxford (da n. 223 a n. 226)[4]. Non si tratta che delle pitture di un salotto, al piano superiore; nella cui volta si vedeva una Venere condotta dagli Amorini e attorno si vedono ancora Giove, Giona e Saturno, Cibele fra i leoni, Giunone, Bacco e Apollo, Nettuno, e certi scherzosi putti che si contendono una palma, da un lato, e dall'altro due consimili in atto di spegnere delle faci. Ma queste opere avanzate, e guaste dal tempo e dai rattoppi, sono proprio le vere, o non sono piuttosto le loro ombre? Quelle lasciate dallo strappo, di cui ci parla l'abate Vincenzo Zanetti, per la Venere del centro, oggi sparita del tutto, ombre ravvivate da qualche ritocco? Così si vede ancora alla Malcontenta, sulla parete, il resto abbastanza vivace dell'affresco del Concerto zelottiano, che si trova nel Museo di Verona[5]. E si potrebbe quasi prendere per l'originale.

Questo è certo, che poca cosa sono oggi le pitture di Murano, tanto appaiono scialbe e appassite; ma pur ombre, come abbiamo detto, provano, e lo provano del pari le ripetizioni amorose, essersi trattato di veri capolavori, oggi purtroppo più da indovinare che da godere.

Credo si debba mettere, quasi conclusione di questo periodo glorioso, che aperse a Paolo Veronese trionfalmente le porte di Venezia, un dipinto, di solito posto troppo tardi nella sequenza delle sue molte opere; per

due motivi ugualmente erronei. O perchè si ammette vi sia ritratta la famiglia stessa del Pittore, che si sposò solo nel 1566, e che vi apparirebbe con figlioletti abbastanza avanti con gli anni, il che ci conduce al 1580 almeno; o perchè si pensa che questa famiglia riguardi i famosi protettori di Paolo, i Barbaro. Ammettiamo invece trattarsi di illustri incogniti, messi d'attorno, con libertà ingenua, che diverrà altra volta perfino licenza, alla scena sacra della cena d'Emaus; e tutto si chiarirà.

Intendo parlare del capolavoro di Paolo al Louvre; ove il metodo delle Sacre Conversazioni, che avvicina i Santi e la Divinità agli uomini, è condotto alle conseguenze estreme (tav. XXVIII). Non solo Cristo, come poi in Rembrandt per intendimento più alto, è messo fra la gente del tempo, ma convitato al rituale banchetto dei due pellegrini, entro un atrio bellissimo, architettato all'usanza del Sammicheli; accanto agli ospiti e al Redentore stanno, con libertà rivendicata dal Veronese, anche dinanzi al Tribunale dell'Inquisizione, ma con rispettosa famigliarità, i committenti, i quali vi mostrano con orgoglio la promettente prole. I più piccini, messi a ruzzare ai piedi stessi di Cristo, con il cane di casa; come fanno festevolmente i bimbi veri, i cari bimbi di tutti i tempi (tav. XXIX).

Nulla di empio o d'irriverente è in questa mistione; nulla che tolga alla scena bonaria e umana della Cena sacra, quel decoro, quel calore che la devono distinguere. Cristo vi è proprio fra gli uomini, come del resto vi fu al tempo antico in Galilea. Ma, lasciando da parte il soggetto, il quale c'interessa solo per il risultato compositivo e cordiale, chi, avendo visto il quadro parigino, non ne ricorda la mirabile nobiltà, tanto ben collegata a quella del tentativo giovanile dell'Unzione di David a Vienna, ma con più sapienza dell'arioso: poichè le figure non vi si stagliano sopra un fondo oscuro, ma respirano entro la morbida atmosfera dell'ambiente semiaperto? Ed è questo richiamo, come la ripresa del motivo dei bimbi scherzanti col cane, della Presentazione di Dresda, a non permetterci di spingere troppo innanzi il capolavoro, ove la musica dei colori si intona in un accordo aureo stupendo, ove il decoro delle fiorenti figure prelude il Rubens migliore, la tenerezza dei bimbi, il Van Dyck meno sdilinquito, la dignità, il Velasquez più famoso.

A tuttociò Paolo aggiunge, come è stato concesso a pochi: a Fidia, a Piero della Francesca sopratutto, quella padronanza, quella superiorità sentimentale, che mai non si turba, e che mai non si riduce a un lezioso sorriso o a un retorico grido. La sdegnosa apatia. Bastava al pittore il caldo alito dell'arte, il gusto del dipingere lieve, agile, semplice, senza addolcimenti e tradimenti di velature. Condimento, ma anche spesso intingolo pericoloso della pittura.

Cade appunto intorno al 1560, anno che assegnerei quale ultimo ter-

mine probabile della Cena di Parigi, come, con maggiore larghezza, della Sacra Famiglia di San Barnaba (tav. XXX), del San Gerolamo penitente (tav. XXXI) e della Sant'Agata, entrambi oggi in San Pietro a Murano (tav. XXXVI), del soffitto con Venezia fra Cerere ed Ercole, già nel Magistrato delle Biade in Palazzo Ducale e ora all'Accademia (tav. XXXV), delle Sacre Famiglie di Monaco (tav. XXXIII) e di Vicenza; della Madonna con San Giovannino e Santa Barbara agli Uffizi (fig. 44) [6] e fors'anche della Giuditta che ha troncato la testa di Oloferne di Genova (fig. 46), quel viaggio a Roma, intrapreso al seguito del procuratore Gerolamo Grimani, di cui Paolo era famigliare. Inviato dalla Serenissima a Roma, ambasciatore presso il pontefice Pio IV [7].

Di questo viaggio non vogliamo negare l'importanza. Certo aperse al pittore mondi di bellezze desiderate; ma fu il primo? E fu il solo? [8] Troppo si considera difficile l'andata alla Città Eterna, sogno dei cristiani e degli artisti; troppo pare d'altro lato innaturale che questo desiderio non fosse sorto prima, e prima non fosse stato soddisfatto. Poichè il pittore, già per via di Mantova aveva avuto insegnamenti da Roma, e istillato nel sangue il pungolo di vedere *de visu* i prodigi vantati; quelli che solo là si erano, con inaudita grandiosità, dipinti, scolpiti e costrutti.

Se dunque il viaggio del 1560 fu il primo, riuscì per l'arte di Paolo quasi inutile; nè certo servirebbe a dimostrarci la romanità di vecchia data, fondamentale, per le origini del pittore. Troppo tardo per non doverlo in questo caso considerare nulla più di un semplice e piacevole pleonasmo.

NOTE

(1) Intorno alle pitture della Libreria di San Marco, oltre ad A. M. Zanetti: *Della Pittura veneziana* (1770) e al lavoro di L. Pittoni: *La Libreria di San Marco* (Pistoia 1903), cfr. D. von Hadeln in "Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen„ XXXII (1911) e gli "Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst„, p. 139 e segg. (Berlino 1911), e il mio studio *Per l'Esposizione degli oggetti d'arte restituiti dall'Austria* (Venezia, Tip. Gazzettino, 1921).

(2) Quest'ultimo dipinto, ridotto ormai un'ombra, era già guastissimo per l'umidità e la salsedine, ai tempi dell'artista, il quale aveva provveduto a sostituirlo con una copia ad olio, ora sparita, ma citata ancora dal Moschini (1815).

(3) Parlano di queste leggende il Cicogna: *Iscrizioni Veneziane*, IV, p. 148, e G. M. Piretta in *Notizie del Monistero di S. M. in Praglia* (Padova 1834), p. 47.

(4) La data degli affreschi deve essere pressapoco quella della costruzione, cioè il 1557; cfr. R. Predelli: *Le memorie e le carte di A. Vittoria* in "Archivio Trentino„ XXIII. p. 184 e segg.

(5) Le dava per completamente perdute l'Hadeln in "Jahrbuch„ (1915) cit., p. 20 e segg. Cfr. G. Lorenzetti: *Venezia e il suo estuario*, p. 757 (1927). Allo studio di quanto resta giovano sopratutto la *Guida di Murano* di Vincenzo Zanetti (1866) p. 157 e segg., le incisioni dello Zanetti in *Varie Pitture a fresco* (Venezia 1760) e le copie in pittura ricordate nel *Christ Church College a Oxford*; cfr. Catalogo di T. Borenius, p. 86-37 (1916).

(6) La Sacra Famiglia di San Barnaba è citata per la prima volta da G. A. Moschini: *Guida 1815*, III, p. 274. È ad ogni modo opera bellissima e giovanile del Caliari. Proviene con ogni probabilità da Padova, ove se ne nota una copia nella Sacristia del Duomo.

(7) Di questo viaggio parla il Ridolfi cit., pag. 310. Il Caliari cit., p. 48, vorrebbe la dimora a Roma durata due anni. I documenti infatti non ci danno alcuna notizia prima del 1562 (altari di San Benedetto Po); ma questo non può esser sufficiente per stabilirne i veri limiti.

(8) Tre furono le ambasciate di Gerolamo Grimani a Roma, nel 1555, nel 1560 e nel 1560. I viaggi debbono in tal caso essere stati almeno due, a seguito di queste missioni. Nel 1560, secondo testimonia direttamente il Ridolfi (p. 310), nel 1566, come ci prova indirettamente, citandone un ritratto di Paolo V, papa solo in quell'anno (p. 345).

V - LE OPERE DELLA MATURITÀ

Siamo finalmente al Veronese migliore, all'olimpico Paolo, padrone di tutti i suoi mezzi e sicuro di tutte le sue fortune.
A Roma, infervorato della Città Eterna, che aveva rivisto con occhi sempre più veneti, cioè sempre più romantici, egli aveva rinfrancate, senza sottostarvi, quelle simpatie per i ritmi ampli e sereni che, in opere giovanili, come la più volte ricordata Presentazione al Tempio di Dresda, lo avevano distratto anzichè aiutato. E la villa di Maser, costrutta dai fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro, ai piedi dei colli asolani, proprio intorno al 1560, quando l'artista aveva trent'anni circa, a detta del Vasari che scriveva poco dopo, gli offerse il campo più propizio per effondere la foga creativa, che la visione di tante bellezze aveva esaltata. Per opera dei munifici e illuminati Signori vi si riunirono così, in perfetta trinità d'arte, il Palladio architetto, l'armonizzatore platonico della sesta, il Vittoria, lo scultore più veneziano del Cinquecento, e Paolo. Tre grandi guidati, nel loro particolare campo, dalla stessa musa pittoresca, che è nel fondo di ogni cosa d'arte veneta. E non poteva nascerne più perfetta armonia.

La casa padronale, maestosa quanto basta, e una delle più umane che il genio armonioso del Palladio abbia ideata, si allarga nel piano nobile, oltre il corpo centrale che propriamente la costituisce (una sala mediana a crocera, con due stanze verso la facciata) lungo le vaste braccia; usufruendo i rusticali nel lato verso la collina. In questa crocera, nelle stanze dinanzi, nel salone dietro la crocera, e nelle due stanzette seguenti, Paolo ebbe campo di spiegare tutta la magica virtù dei suoi pennelli, lasciando agli aiuti e ai continuatori di decorare la sfilata degli altri vani, nei due fianchi, con pitture in parte rimaste sempre visibili, in parte riconquistate da poco di sotto lo scialbo. Parlare, per queste gonfie e miserabili cose,

Fig. 47 – P. VERONESE:
DETTAGLIO DI UNA PARETE DELLA CROCERA
Maser – Villa Giacomelli.

di Paolo o anche dello Zelotti, come si faceva con tutta sicurezza ai tempi del Blanc, è un'altra riprova del poco che si sapeva allora in argomento. E Dio voglia che i tempi siano davvero cambiati.

Chi vuol conoscer Paolo venga qui, e ne partirà estasiato, pieni gli occhi delle ricchezze che l'artista vi ha profuso, con il regale magistero dei suoi pennelli, con allegrezza e facilità che brilla per tutte le invenzioni fresche, semplici, franche, in cui non v'è nemmeno tempo per i pentimenti; irreparabili o quasi con la tecnica del buon fresco.

Lungo la crocera mise figure di suonatrici entro nicchie, fra nobili spartizioni architettoniche (fig. 47); nella volta delle stanzette a mezzogiorno, Bacco che insegna l'uso dell'uva in una (tav. XXXVII) e le Virtù Coniugali nell'altra (tav. XXXVIII), le allegorie di Venezia, della Fede e della Carità (tav. XL) nei soffitti di quelle a monte, a cui si uniscono le figure della

Fig. 48 – P. VERONESE: LO SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA
Maser – Lunetta in una camera.

Virtù e del Vizio, della Storia e del Merito, della Gloria, della Fama e del Tempo, l'Amor Materno e l'Armonia (tavv. XXXIX e XLI) e due Sacre Famiglie a tre quarti di figura, l'una (la migliore) con Santa Caterina (fig. 48), l'altra con San Giuseppe che offre la pappa al piccolo Gesù. Nel soffitto del Salone infine, fra mezzo a un'architettura in forte scorcio, l'Olimpo, a corona dell'Immortalità fig. (49 e tav. XLIII), e ai lati, entro lunette popolose, la Primavera fiorente e l'Estate apportatore di messi (tav. XLII).

Ma, fra le otto suonatrici della crocera, forse le Muse, quasi a rompere con un ariostesco arguto sorriso la maestà dei convegni celesti, ecco un servitore che si affaccia da una porta, con il cappello in mano (cfr. fig. 47) e una bimba paffuta e bionda che si avanza di contro; ecco, in fondo alla sfilata delle stanze a tramontana, un cacciatore con i suoi cani accanto (fig. 50), e di fronte (ohimè malissimo ridotta dai restauri) una dama con la ventola, ed ecco infine fra le architetture, al di sotto dell'Olimpo, da un lato, due paggi con una scimmia, e dall'altro una nobildonna fiorosa, fra un pappagallo, un canino pomero e un bimbetto, si affaccia al balcone (tav. XLIV), con accanto, a contrasto felice, la vecchia serva rugosa in abito contadinesco.

Lungo le mensole poi, come cose dimenticate, pantofole e spazzole, e un altro canino che, a muso ritto, vi guarda, accucciato su un gradino, con i piccoli occhi vivaci. Scherzi del gaio pittore. E dove era conveniente frutta sugose e pergolati d'uva, rabesche e chiaroscuri (fig. 51).

Fig. 49 – P. VERONESE: SOFFITTO DELLA SALA DELL'OLIMPO
Maser – Villa Giacomelli.

La tenerezza delle tinte giunse rade volte più in alto, con minori mezzi e con minor fatica. Il suo vittorioso segreto, che fa Paolo insuperabile, specie in questo campo decorativo, ove la luminosità è il requisito più desiderato, sta tutta nella modulazione in chiaro dei colori, nella loro leggerezza e nella loro intensità. Nulla delle pingui velature misteriose di Tiziano nel Veronese, cantore a canto scoperto, per via di pennellate prodigiose, infallibili, trasparenti e schiette, che si eccitano a vicenda, per simpatia; per quella simpatia che va ben più in là del semplice accordo.

La bella al poggiolo, precorritrice dei Longhi di Palazzo Grassi a Venezia e quindi del Balcone di Edoardo Manet, è di una carne rosea e fresca come un petalo, e il vestito azzurrino l'accompagna con le sue allucciolature bianche; sembra raggiante in sè, come certe figure di Piero della Francesca. Quando poi, come nella storia di Bacco, le persone si librano sopra i cieli di un azzurro perlaceo, in molta parte alterati da ritocchi a secco, solo oggi fortunatamente tolti, o vi si profilano scivolando lievi sulle nubi, i corpi sembrano davvero volare tanto sono luminosi e leggeri. Al quale risultato Paolo arriva,

Fig. 50 – P. VERONESE:
CACCIATORE (SUPPOSTO AUTORITRATTO)
Maser – Villa Giacomelli.

in questi momenti più felici, con una così stupenda scienza delle finezze e delle abbreviature disegnative, ossia dello scorcio, da parervi il settecentesco più scaltro e più moderno. Tiepolo è già presente, nè andò più lontano, senza rompere questa estatica armonia di colore e di forma.

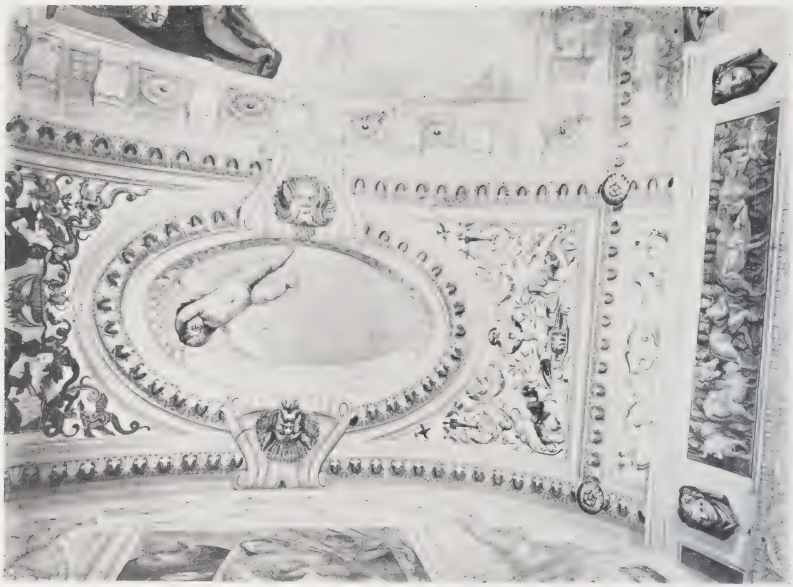


Fig. 51 – P. VERONESE: PARTICOLARE DI UN SOFFITTO
Maser – Villa Giacomelli.

A dare il massimo respiro alla decorazione parietale, l'artista divisò genialmente di porre, come se si vedessero da grandi finestre, paesaggi numerosi; mezzo nascosti ancora sotto lo scialbo, che si sta con ammirevole diligenza levando, nel braccio lungo la crocera; conservati nelle stanzette davanti e a tramontana (fig. 52). Sono questi venti paesaggi che, al pari delle raffaellesche e dei fregi a chiaroscuro, rivelano chiaro il recente nuovo contatto con Roma. E i paesaggi dicono anche di più.

Confermano la novità e l'indipendenza del pittore; quelle che l'avevano fatto apparire a Venezia inconsueto e sconcertante. La sua vena non vi rivela nulla di lagunare, nulla di quel modo di concepire la natura romantico e trasognato, proprio di Giorgione e della sua scuola; per il Veneto quasi universale. Paolo non ama l'atmosfera vaporosa e grassa; ma tersa, e limpidi i paesaggi, dipinti con tocco rapido e a macchia; che si direbbero acquarellati tanto sono chiari e ariosi (fig. 53). Frutto di tre amori e di tre sorgenti; classica la prima, quella detta pompeiana, propria specialmente del secondo stile, con vedute illusorie condotte con il tocco, definito da Plinio, più per disprezzo che per giustizia, eppure opportuna-

Fig. 52 – P. VERONESE: PARTICOLARE DI UNA STANZA
Maser – Villa Giacomelli.

mente, " compendiario „. Gl' insegnò le vedute lontananti più che nella realtà, per il gioco sapiente dei rapporti, subito assestati da un albero, messo quasi modulo di profondità, in primissimo piano (fig. 54).

Emiliana la seconda, tipica cioè delle discendenze parmigiane, come ci appaiono, ad esempio, in Niccolò dell'Abate (fig. 55), insegnò al Veronese il gusto delle eleganti figurine, che vediamo scendere da una villa lontana, lungo un viale degno dell' Hobbema, con mute di cavalli e cocchi sontuosi (tav. XLV).

Veneziana la terza, ed è la minore, in certi sguardi di borgate locali e nel gusto del pittoresco.

Fig. 53 – P. VERONESE: PARTICOLARE DI UN PAESAGGIO
Maser – Villa Giacomelli.

Paolo usa or l'una, or l'altra parlata, il più delle volte bene dosando le varie voci. La voce romana è la più intensa e la più complessa; nasce dalla cognizione o mediata o diretta delle pitture antiche, forse di quelle allora apparse nella Domus Aurea, e dal romantico ricordo degli aspetti classici della Città Eterna. Notiamo negli affreschi il Settizonio, il Ponte Cestio, acquedotti romani, teatri, templi, piramidi, oltre alle fantastiche costruzioni proprie della pittura pompeiana (cfr. fig. 52). E il tutto dipinto un poco come l'avevano fatto il Maturino e Polidoro da Caravaggio, negli affreschi di San Silvestro al Quirinale (fig. 56). In cui non è detto non traspaia, oltre a Raffaello e all'antichità, l'influenza dilagante del Mazzola.

Da tutto ciò un paesaggio nuovo, spigliato, decorativo in grado massimo, che ora pare affacciarsi al golfo di Napoli, ora copiare le fantasie dei pompeiani più illusori, ora dilatarsi in una visione di cose vedute, così sincera, come raramente fu fino ai tempi moderni; abbracciando nella

Fig. 54 – PAESAGGIO CON FIGURE
AFFRESCO POMPEJANO
Napoli – R. Museo Nazionale.

sua composizione il prossimo Piave, come ci si presenta all'affacciarsi della pianura, alla stretta di Quero.

Questa euforia pittorica, questa felicità dell'arte paolesca, la quale par fatta col fiato, senza che vi traspaia uno sforzo mai, o magari uno sgomento, mette subito anche chi vede e ammira, in stato di grazia. Noi sentiamo quasi moltiplicata la nostra umanità, assunta ai cieli della visione paolesca, alla delizia del suo mondo pittorico, alla fiamma del suo colore, con cui scherza senza mai bruciarsi, come fosse gioco accordarlo nelle più squillanti fanfare.

Certo egli non è intimo, non è secreto, non è martoriante al pari di certi chiusi ritratti di Tiziano e di certe bufere umane e sovrumane del Tintoretto, di certi gorghi d'ombra di Rembrandt. La sua anima ride tutta sulla punta del magico pennello, e sarebbe sciocco chiedergli di più. Com'egli non chiese se non dipingere scene fastose, cene, ricevimenti, aduni di Dei e di uomini eletti, con una pienezza cordiale che confuse

Fig. 55 – N. DELL'ABATE: PAESAGGIO
Roma – Galleria Borghese.

l'Inquisizione e fu ricercata dai laici e dai religiosi con uguale gioia, come l'adornamento più ambito e più confortante.

Metto naturalmente in questo periodo di pienezza artistica, di equilibrio assoluto, la celebre serie dei quattro dipinti per la Famiglia Cuccina, da tempo vanto e decoro della Galleria di Dresda. La Famiglia innanzi alla Vergine, accompagnata dal Battista e da San Gerolamo; le Nozze di Cana; l'Adorazione dei Magi e l'Andata al Calvario. Opere che non sono tutte di uno stesso anno, la penultima e l'ultima specialmente certo di parecchio più tarde, ma tutte di un getto per ispirazione; di uno stesso limpido rivo. La forma dei dipinti ricorda infatti il taglio preferito della giovinezza, quello longitudinale, caro anche al Tintoretto, e forse derivato per entrambi da Bonifacio Pitati.

La prima opera è la Madonna, a cui si presentano i devoti Cuccina, inginocchiati sulle gradinate di un atrio, prospicente il Canal Grande, su la cui riva opposta si eleva il bel palazzo, che ancora ricorda il vecchio nome patrizio. La Vergine, un po' convenzionale, vi ripete ancora, per la movenza e per l'angelo ricciutissimo, quella della paletta Bevilacqua; ma vi

Fig. 56 – POLIDORO DA CARAVAGGIO: PAESAGGIO
Roma – San Silvestro al Quirinale.

sono nuovi completamente lo spirito, la profanità sempre più evidente che l'artista porta nella Sacra Conversazione. Di modo che l'interesse principale è sopratutto per il gruppo fastoso e composto dei Cuccina, tutti radunati con i loro figli, dai grandi all'ultimo poppante, ai piedi del tempietto, entro cui attende il loro omaggio la Vergine fra i due Santi (tav. XLVI). Lo accompagnano le Virtù Cardinali, capitanate dalla Fede, figura veramente solare, nella dolcezza delle carni rosate e dei capelli biondi, entro la veste candida. Il punto focale è questo albore, posto proprio nel mezzo del quadro, come fulcro della bilancia coloristica.

Sono gli stessi, ma più a loro agio, adunati come ospiti delle Nozze di Cana, ove la figura di Cristo diviene un pleonasmo quasi insopportabile. È un pranzo di nozze principesche, entro una loggia, che ha per sfondo un giardino e le braccia di un palazzo palladiano; nozze mondanissime, ma veneziane, con intervento di orientali, e di nobili signori; fra cui uno

Fig. 57 – P. VERONESE:
SAN NICCOLÒ ELETTO VESCOVO DI MIRA
Londra – Galleria Nazionale.

grasso e bonario come il cosidetto Vitellio, oggi al Museo archeologico di Venezia; predilezione di tutti gli artisti del tempo. Servono paggi e schiavi negri; e la festa è al colmo, giacchè il più in vista dei convitati, forse il Cuccina anziano, si è alzato e, con il calice colmo, brinda alla felicità

Fig. 58 – P. VERONESE E AIUTI: LA VERGINE IN GLORIA
Venezia – R. Gallerie dell'Accademia.

degli sposi. E non vi è nulla di più mirabile della sua nobile figura campita sul cielo e dell'altro che già beve, condotti con bravura che solo Velasquez seppe riprendere ed esaltare (tav. XLVII).

Il raggruppamento perfetto, la dignità delle pose, l'accordo spirituale di quegli aperti e intelligenti visi, la finezza dei ritmi disegnativi, e soprattutto la prodigiosa infallibilità del pennello, sempre pronto a trarre il più giusto partito dalla festa dei vestiti ricchissimi, tutti guizzi di sete, carezze di velluti, brillare di ori, e dietro un cielo rigato da opportune nubi, il palpito dell'aria e il bagliore dei marmi, ne fanno un paradiso per gli occhi. Che solo l'Adorazione dei Magi supera, per la maggiore unità della scena e per il presentimento del *plain aire*; che infatti Paolo precorre come niuno al suo tempo (tav. XLVIII). I manti, ancora più grandi e più sfarzosi dei Re, vi hanno fulgori inebrianti, graduazioni di valori superlative, morbidezze quasi palpabili. Ben si comprende sia stato Paolo il gran motore del seicento rinnovato, e che il Feti, lo Strozzi il Maffei, lo riconoscessero come il loro maestro, traendone quel fuoco a cui si riscaldò il settecento glorioso.

Ma, naturale, anche questo amore delle parate disdice un poco nell'Andata al Calvario, benchè vi siano gruppi felici anche nelle parti più dolorose e vi traluca la tragedia del Tintoretto, ad esempio negli sgherri che trascinano Cristo innanzi all'impassibile Veronica, e la giustezza dei riposi e delle riprese dimostri il costruttore consumato (tav. XLIX).

Il complesso di Dresda, ove non vanno dimenticate la Resurrezione,

Fig. 59 – P. VERONESE: MARTIRIO DI SANTA GIUSTINA
Padova – Museo Civico.

per la bellezza dell'idea, e la Cena di Emaus, anche se eseguite in buona parte dalla scuola, resta ad ogni modo il punto massimo di questo genere di pitture, più profane che sacre, alla cui eccellenza non si può avvicinare con giustizia se non la celebrata Famiglia di Dario di Casa Pisani, oggi alla National Gallery di Londra (tavv. L, LI, LII).

Siamo al 1566. Ai sogni dell'arte Paolo vuole unire le gioie dell'amore; ritorna per questo a Verona, ove la bimba cara del suo maestro, Elena Badile, è ormai divenuta la donna ventiduenne che può accogliere orgogliosa l'offerta del Caliari avviato alla gloria; quello stesso che umile garzone l'aveva forse fatta giocare fanciulla.

La vita famigliare non lo distolse nemmeno un istante dai pennelli, per cui era nato, come l'usignolo per il canto. Ed egli volle suggellare con l'affetto per la famiglia del maestro quello per la sua più grande Famiglia che sempre rimase Verona; a cui diede alcuni lavori, capitali per la città e per l'arte di tutti i tempi. Prima di tutto la pala Marogna in San Paolo, la quale conchiude, meglio di quella dipinta per la chiesa

Fig. 60 – P. VERONESE:
MARTIRIO DEI SS. PRIMO E FELICIANO
Padova – Museo Civico.

Fig. 61 – P. VERONESE:
LA FEDE (IL VECCHIO E IL NUOVO TESTAMENTO)
Venezia – Palazzo Ducale.

di San Zaccaria a Venezia, intorno al 1561, ora nelle Gallerie di quella città, il tipo giovanile delle composizioni, raggruppate intorno alla Vergine in maestà, all'usanza del Badile, o attorno a un Santo, come per la pala di Sant'Antonio di Brera; entrambi issati su alto podio (tavv. LIII, LIV, XXXIV). Meglio, perchè in queste, per quanto stupende per il colore chiaro e scintillante, è la pompa che domina, mentre in quella Marogna risulta toccante l'accordo devoto fra i committenti e la Vergine col Bambino. Ed è nobilissimo l'entusiasmo del San Francesco che li raccomanda, come è nobilissimo quello del San Giorgio e di Santa Caterina proteggenti il devoto, in

quel piccolo gioiello che è la Madonna del Louvre (tav. LV). Pare che le tenerezze della nuova vita, la quale gli diede tanta felicità, si effondano anche nelle opere.

Ed è per questo che riunisco qui la Pietà, tanto bellamente composta, del Museo di Verona (tav. LVI), e il capolavoro sentimentale di Paolo: la pala maggiore di San Giorgio (tav. LVII). Nella Deposizione c'è un'intimità bellissima, senza enfasi inopportune; composizione stringata, disegno nervoso, colore pacato. Già vi si delinea quel tentativo di direttiva in tralice, che avrà nella Crocifissione del Louvre il suo sviluppo più perfetto.

Il Martirio di San Giorgio, destinato ad altra sede, non poteva essere così pacato; perchè rappresenta, per il magnifico altare maggiore della chiesa, il supplizio, ma anche il trionfo e la gloria del Titolare. E la perfezione del pittore sta appunto nell'aver rispettato e l'uno e l'altra, nell'averli conciliati in un ineffabile, assoluto capolavoro. Ridotto a quinte l'intervento degli sgherri e degl'infedeli, lo sguardo è subito condotto al gruppo centrale, che è uno dei più ben organizzati che l'arte abbia mai prodotto; la brutalità del sicario, la curiosità degli spettatori, la dignità e quasi l'ansia del sacerdote per convincere Giorgio all'abiura, sono vinte dall'espressione ispirata, divinamente fervida del martire, che già vede scendere l'angioletto recante la palma e la corona, e in alto sfolgorare, fra le Virtù Cardinali e i Santi, la Vergine benigna, entro le più soffici e trasparenti nubi. La troppa macchina di San Sebastiano è qui dominata, senza che Paolo mostri meno la sua insuperabile abilità di popolare cieli e terra di nobili personaggi, con una complicazione di ritmi, che solo il genio poteva rendere così armonici e netti; senza che mai si senta l'ansare del gigante che muove tutto questo mondo di colori e di forme.

Ben si capisce che Giambattista Tiepolo, comprendendo appieno la sublimità di quest'opera, ne abbia tratto ispirazione per dipingere quel supplizio, ora mutilato, di Sant'Agata, che capitò a Berlino, dopo lunghi guai, da una demolita chiesetta di Lendinara. Una sola volta Paolo arrivò ancora più in su per espressione, se non per colore; in un'opera, forse di origine padovana, e in tal caso proveniente da casa Contarini, che è vera bestemmia negare, come con inutile caparbietà usa anche il più recente storico del Veronese, al maestro; la Visione, intendo, di Sant'Elena, della National Gallery di Londra (tav. LVIII) [1]. Due angeli le mostrano in sogno la croce, mentre placida dorme, appoggiata al verone, abbandonato il capo bellissimo ad un braccio, e l'altro le riposa in grembo. Tenerezza, dignità, semplicità, sono le direttive di questo lavoro, espresso col colore più pastoso e con i più abili lumi, come solo avrebbe potuto farlo un veneto, ammiratore del Correggio. Unica diversione, in tanto riposo, gli angioletti in scorci audaci; unico richiamo di colore la veste rosea, a guizzi violetti

e giallini, tipico esempio delle veronesissime marezzature. Solo Giorgione potè rappresentare un sonno così puro e beato. Ma quello della Venere di Dresda, è il sonno della donna sana, soddisfatta e serena; qui, come nell'altra più matura Sant'Elena della Pinacoteca Vaticana (tav. LIX), è invece il sogno di una madre, in cui trema, pur fra il riposo fisico, un'ansia incontenibile.

Basterebbero queste opere a dimostrare che, se per Paolo non è il caso di parlar sempre di ricerche profonde, egli non si esaurisce nelle gaie trovate, ma, quando il compito lo richiede, e il cuore detta, sa velare la sua vena pienamente umana di una lacrima, tanto più bella quanto non meno sincera. Ed è modello di serena nobiltà anche quella paletta di San Giacomo dell'Orio, con i tre santi Lorenzo, Gerolamo e Niccolò che pare si debba assegnare al 1572 (tav. XXXII) (2). Certo la natura di Paolo era fatta più per le scene ilari, placide e fastose, che per le melanconiche; e il suo pennello vi ritornò con letizia, sempre più franca, dopo aver dipinto nel 1562 le tre pale per San Benedetto Po, di cui solo una, con San Niccolò eletto vescovo di Mira, si conserva nella Galleria di Londra, mentre le altre andarono perdute sino dai tempi dei saccheggi napoleonici; e solo le possiamo indovinare dalle copie che le sostituirono nella celebre chiesa benedettina (fig. 57). Nel giugno dello stesso anno ricevette l'incarico di dipingere le Nozze di Cana per il Refettorio del Convento di San Giorgio Maggiore a Venezia, oggi al Louvre (tav. LX). Stupisce chiunque le veda, per la libertà con cui l'artista le ha concepite, mettendo attorno al Cristo, nella tavolata immensa, a due braccia, quanti principi contemporanei gli era stato possibile conoscere, insieme ad ecclesiastici e a frati; il fiore delle più splendide corti. E oltre a tutta questa turba lussuosa, fra lo sfondo dell'architettura di così palladiana serenità da dilatare il respiro, sciamati per le logge, sguatteri, servi, intenti al servizio o, affacciato a godere lo spettacolo, il popolo. Gigantesca impresa, che non impedì di essere finita e consegnata il 6 ottobre 1563. Un anno dopo la commissione.

Solo il coraggio di un genio potè reggere vittorioso a tanta impresa, a cui è da rimproverare solo la monotonia di certe linee uniformi ricorrenti dalla tavola alle terrazze, con parallelismo alquanto noioso. Certo è un fiore pienamente sbocciato questo poema di colori e di forme, senza alcuno di quei sottintesi riposanti, che l'arte parca del quattrocento aveva insegnato. Paolo non tace qui nulla; ma dice tutto di gran cuore; come lo diceva l'Ariosto, con la parola più aurea e con l'accento più perfetto. E non v'è composizione più atta a farci comprendere quale pienezza di umanità fosse allora a Venezia, giunta al colmo della gloria; quando occorreva stordirsi per non guardare gli abissi su cui tanto splendore si librava.

Quasi a ricordare i secreti legami fra musica e pittura, il Veronese

mise nel mezzo della scena, in primo piano, un concerto di artisti, fra cui pare si debbano distinguere il Bassano e il Tintoretto. Oltre a questi, dominatore evidente, il canuto Tiziano, vestito di rosso come un senatore, intento a suonare il contrabbasso, mentre Paolo, in raso bianco, fa squillare gli acuti più alti del suo violino. Arguto modo di esprimere le proprie preferenze e le altrui. Tiziano, Tintoretto, Paolo, trinità stupenda dell'arte veneziana giunta all'apogeo tav. (LXI).

L'arte di Paolo, dopo queste opere di forza e di volontà, non ebbe più che ammiratori, e non sempre con beneficio suo; le soverchie richieste non gli permisero più, per quanto fecondo e accanito lavoratore, di attendere a tutto, e di attendervi con quella diligenza che occorre anche all'ispirazione più viva. Ed ecco il solito rimedio e la solita illusione della scuola: ligia perchè quasi tutta parentale, ma assolutamente incapace di comprenderlo e seguirlo in quella sua pittura, basata quasi sulla sola divinazione del tocco e del colore. Nei primi tempi, è sopratutto Benedetto Caliari, fratello di Paolo, nato nel 1538, a farsi avanti, ma probabilmente non senza l'ausilio di qualche altro, di cui la storia ci tace, e dei garzoni. Se poco ci appare nelle Nozze di Cana, ove Paolo lavorò accanitamente quasi da solo, vi risulta chiaro il suo intervento in alcuni degli altri famosi Cenacoli: in quello del Louvre, con Cristo in casa di Simone, dipinto per i Serviti e regalato a Luigi XIV dalla Repubblica stessa nel 1664 (tav. LXVI); nell'altro in casa del Fariseo, condotto dopo il 1570 per San Sebastiano, e passato — alla soppressione del Convento — nella Pinacoteca di Brera; nel Banchetto di San Gregorio Magno, del Santuario di Monte Berico a Vicenza, tagliato a pezzi dalla soldataglia, e quindi non troppo bene giudicabile, dopo il radicale restauro che gli occorse (tavv. LXII e LXIII).

Sola si salva completamente, ed è il prototipo di quanto potesse l'artista in questo campo, la grande cena in casa di Levi, dipinta dal Veronese intorno al 1573, per il Refettorio conventuale dei Santi Giovanni e Paolo, in luogo di altra simile composizione di Tiziano, distrutta dall'incendio (tavv. LXIV e LXV). Il ritmo più contenuto della composizione, divisa come una sonata classica in tre tempi, dagli archi del loggiato sansovinesco, entro cui si sviluppa la scena, la chiarità aerea dello sfondo, architettato come la città ideale del Palladio, la nettezza che le figure ottengono nel profilarvisi a tinte schiette e pulite, la semplicità dei raggruppamenti, impongono senza sbalordire, e lasciano che i colori limpidi di Paolo, quelli che egli, si può dire, restituisce all'arte — i gialli teneri, i verdi veronesi, i rosa marezzati, i bianchi grigi, gli azzurri — vi cantino in un accordo stupendo, che va per gli occhi al cuore.

Con quale astuzia fa che le tinte scure siano di risalto alle chiare, e le chiare di alone alle scure, e le riscaldino della loro luce traboccante, che,

precorrendo il plenarismo, fa le figure tanto più aeree e illusorie, quanto più sono in lontananza.

Questo usignolo inebriato, disse forse qui una delle parole più alte sue e delle più memorabili di tutta l'arte. Vista da vicino, quella perfetta sinfonia cromatica, non è che un pazzo groviglio di pennellate rapide e rade, nette e infallibili, che la distanza combina in maniera perfetta, senza attenuare le vibrazioni di ciascuna tinta. Ed anche compositivamente, non ci turba la figura del Cristo, il quale, se è sempre fuor di posto in quella riunione profana, vi tiene almeno il centro, come vero padrone di casa.

Eppure fu questo dipinto glorioso, dove i servi, i lanzichenecchi, i nani, i moretti, i cani, hanno parte più discreta, a destare scandalo; per cui il pittore fu chiamato, il 16 luglio 1673, innanzi al Tribunale dell'Inquisizione e redarguito, con una dolcezza che non sarebbe stata forse tale fuori delle lagune, gelose di ogni libertà. Ed eccolo rispondere, con il candore dell'artista vero, alle accuse di empietà, con le parole stesse di Orazio: "nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti ...

Matti ben inteso senza pazzia, folli dell'arte come il santo di Dio, e l'eroe della gloria.

Nemmeno sappiamo se Paolo arrecasse all'opera le variazioni impostegli; questo invece ci rivela il prezioso documento, che un altro Convito dipinse, oltre ai noti, il Veronese; quello per i padri della Maddalena di Padova. Tutti, beninteso, preceduti, da quello di Cristo in Casa di Simone Fariseo per San Nazzaro e Celso di Verona, che già nel 1646 era in casa Spinola, donde passò a Torino (tav. LXVII).

Ormai bisogna cogliere Paolo a sbalzi, quando la sua premura e fors'anche il desiderio umano del guadagno gli permettevano di lavorare solo. Sono infatti dello stesso anno 1573, tanto la Madonna del Rosario delle Gallerie dell'Accademia, dipinta per la Compagnia di San Pietro a Murano, dove la ritmica invenzione è completamente sciupata dagli esecutori (fig. 58), quanto la grande e nobile Adorazione dei Magi di San Silvestro, superiore a quella guastissima troppo vantata di Santa Corona a Vicenza, vero capolavoro di composizione, per colore e sopratutto per il gioco delle luci; le quali pare rendano ogni cosa tenera e argentea (tav. LXVIII).

Benchè Paolo non sia artista evolutivo, ma estatico, tutto fiso nei suoi problemi di colore, si notano qua e là accenti che richiamano una passeggera simpatia per l'uno o per l'altro artista contemporaneo; ma è quasi sempre transitoria ed esteriore. E' questo il caso di Jacopo Bassano, palese nei pastori che si affacciano dalla capanna e nel gusto del dipingere gli animali. Dove questo accento è davvero commovente, come in un bel passo di Lucrezio o di Virgilio, è nel sacrificio di Isacco di Vienna (tav. LXIX), con un certo ciuco mansueto e inconscio che sta tutto tranquillo ad aspettare col muso all'aria la fine del dramma.

Agl'inizi del 1575, il pittore è a Padova con il fratello Benedetto, certo per eseguire la pala grandissima di Santa Giustina, con il martirio della Titolare; che è una delle più grandi macchine pittoresche dell'arte (tav. LXX). Inventata e in parte combinata, perchè, a dire il vero, Paolo non fa che complicare la scena del supplizio, composta pressapoco come quello di San Giorgio, ma con molto minore intimità, con la visione del Paradiso; che tutto spalanca in alto la sua conca iridescente, alla visione della martire, a cui invia, per accoglierla, una schiera di angeli. Ma i colori splendidissimi, il giallo, il verde, il rosa, il bianco argento penetrati tutti dall'azzurro del cielo, che divide la terra dalla gloria, trionfano. Ed è questo che fa dimenticare una certa freddezza nei due cori di figure, dalle pose meccaniche, e dalle mosse ridotte a una mimica poco espressiva; come la fanno dimenticare nella Giuditta di Vienna (tav. LXXII), nella Resurrezione di Dresda (tav. L) e sopratutto in quel gioiellino del Prado, con il piccolo Mosè che pare irradiato dai raggi di una luna inaudita, la quale innondi d'azzurro, anzichè di argento, le cose (tav. LXXI)[3].

Ma, ad onta di questi gravi difetti, chi non resta incantato dall'armonia che guida ogni parte del complesso padovano, incredibilmente popoloso e pure non arruffato, e degli sbattimenti delle tenere ombre trasparenti, che rendono abbaglianti, per il contrasto, i punti più luminosi? Piace certo di più la prima idea degli Uffizi, candida e schietta (tav. LXXIII), dove non c'è posto per gli aiuti, al contrario di quegli altri martirî, fatti un po' tutti con una formula; quello di Sant'Afra a Brescia (tav. LXXIV), quello dei Santi Primo e Feliciano per Praglia, ora nel Museo di Padova (fig. 60), al pari di un altro di Santa Giustina (fig. 59), tutti d'intonazione nettamente cerulea, forse dovuta all'intervento di Benedetto, che accompagnò il fratello anche a Padova, come sempre, per aiutarlo con fedeltà devota.

In questo caso ce lo indicano anche i documenti, assicurandoci che lo avrebbe seguìto a Udine, ov'era richiesta la sua opera, se la Signoria non li avesse invocati per risarcire i danni fatti da un incendio al Palazzo Ducale, nel 1574. V'erano restauri a cui provvedere e un compito nuovo, a cui por mano; quello che lo mise, nella sala del Collegio, al paragone, ma in precedenza dello stesso Tintoretto. Giacchè gli furono assegnati il quadro principale e il soffitto, campo in cui era inarrivabile, adorno dei tre grandi scomparti, con la Fede nell'ovato mediano (fig. 61), Venezia fra la Giustizia e la Pace dal lato di fondo (tav. LXXV), Nettuno e Marte verso l'ingresso (tav. LXXVI), e ai fianchi i chiaroscuri e otto Virtù con i loro simboli. Nei quali sopratutto brilla, come sempre nelle cose più semplici, l'eccellenza di Paolo.

Chi non ricorda la figura fiorente e serena della Dialettica, simboleggiata da Aracne (tav. LXXVII), che pare di un Palma il Vecchio più dovizioso e

più esperto? O la Mansuetudine, dall'arditissimo gioco dell'ombra sul viso? (tav. LXXVIII). Ma supera tutto il quadro più importante del sito, posto al di sopra del trono stesso del Doge, ove Paolo, esaltando la vittoria di Lepanto del 1671, vittoria sopratutto veneta, ripete l'idea di un suo mirabile quadretto muranese, oggi nelle Gallerie Veneziane (tav. LXXX). Con in più del bellissimo sfondo della flotta trionfatrice, e della gloria celeste, il vincitore Sebastiano Veniero, prostrato fra le virtù e i santi, a render grazie a Dio (tav. LXXIX). Ed è naturale che il pittore — pur sfoggiandovi i più belli acuti del suo colore: il bianco, il giallo dorato, il verde — voglia aggiungervi alcunchè dell'infocato di Tiziano, quasi a commemorarne la morte recente, nella bellissima figura di Venezia. Chiudono la scena due coppie di colonne ioniche, le quali hanno poi ai fianchi due nicchie con due Santi a chiaroscuro, posti con accorgimento, per allargare le quinte, entro le quali sfonda, con più risalto, la scena principale.

E' certo di almeno un lustro prima la pala più famosa di Paolo; quella che rappresenta il mistico matrimonio di Santa Caterina, dipinta per l'altar maggiore della chiesa dedicata alla Martire alessandrina a Venezia (tav. LXXXI). Ma non v'è altra opera che rappresenti meglio le tendenze di questo periodo opulento, per la tipica bellezza coloristica, rade volte superata dallo stesso Veronese, e ancor oggi ammirevole (per quanto inasprita da una ripulitura troppo spinta), per la indifferenza sentimentale, condotta fino ai limiti della freddezza. L'azzurro, fondamentale delle vesti damascate della mistica sposa alessandrina, pare si riversi per tutta la pala, mescolandosi negli angeli a guizzi d'incarnati e a bagliori di perla. Ma in tanta sonorità cromatica, manca il fuoco di un legame interno; che non venga cioè unicamente dalla bilancia perfetta della composizione e del ritmo coloristico.

Quella biondata regale bambolona, non ha palpiti, nè turbamenti, e questo disinteresse spirituale, condotto fino all'estremo, pare riduca l'opera a una sola parata di quei colori vergini e lieti che tanto piacciono in Paolo. Il suo pennello non poteva andare più in là; il suo cuore ci aveva dato di meglio.

E' quindi naturale si adatti alla pienezza tecnica del maestro, in modo assai più conveniente, il soggetto profano; ed è per questo il Ratto di Europa il contrapposto, con vantaggio, della pala di Santa Caterina (tav. LXXXII). Famosissimo fino da quando fu dipinto per Jacopo Contarini, come provano le numerose repliche di scuola (4). Lo divenne ancor più, allorquando, nel 1713, venne legato, per testamento di Bertucci Contarini, alla Serenissima stessa. La quale curò fosse subito posto ove ancor oggi si ammira, cioè nella Sala dell'Anticollegio, divenuta in tal modo, con quella grande del Collegio che vien subito dopo, e a cui serve di vestibolo, il sacrario delle opere più celebrate di Paolo Veronese in Palazzo Ducale; fra le più degne di questa sede armoniosa del governo veneziano.

La favola pastorale pare il trionfo della primavera e della femminilità; e Paolo vi prodiga tutte le sue grazie. Le ombre boschive accolgono la rapita, che gli amorini e le compagne coronano di fiori; e giù per il clivo, seguiamo la fuggitiva fino al mare, in delizioso digradar di figure, sempre più lievi e aeree, toccate con un pennello così fresco e pungente da ricordare ancora, o meglio da precorrere vivacemente, il seicento e il settecento migliore, nostrano e francese.

Andò davvero più lontano il Watteau?

NOTE

(1) Intendo P. H. Osmond: *Paolo Veronese* (Londra 1927), p. 37, che vorrebbe negare questo capolavoro, in base al riscontro di una stampa parmigianinesca del Raimondi, da cui pare derivata l'idea dell'opera deliziosa. Cfr. " Art Journal „ (1891), p. 376. Parendogli sconveniente un simile appoggio, comune a quasi tutti gli artisti dell'epoca. Chi mai allora si salverebbe ?

(2) Pare fatta eseguire in memoria del marito Girolamo Malipiero († 1572) da Laura Barbarigo.

(3) Repliche, più o meno buone, di scuola, ma sempre lontanissime da questo prototipo madrileno, sono a Dresda (Galleria), a Leningrado (Hermitage) a Torino (Galleria), etc. Così è il migliore esemplare, fra tutti quelli esistenti a Vienna, a Dresda, e a Monaco quello del Centurione innanzi a Cristo dello stesso Museo del Prado.

(4) Le repliche, con qualche variante, si vedono a Roma nel Museo Capitolino, a Dresda nella Galleria (n. 243), a Londra ibid. (n. 97) e a Vienna nei Depositi della Galleria dello Stato.

VI - LE OPERE DELL'ULTIMO TEMPO

Il pittore si accorse di questo limite pericoloso, oltre il quale il magico equilibrio sarebbe stato spezzato; eccolo perciò ad arricchire la propria esperienza con l'esempio dei grandi che gli stavano attorno. Tiziano, Tintoretto e Jacopo Bassano erano artisti troppo ricchi di movenze e di effetti per non dovere, a lungo andare, sedurlo, o per lo meno turbarlo.

Il misterioso Vecellio, con le sue velature succulente e maliziose, il terribile Robusti, con i suoi tormenti di luci che frugano tenebrori di sgomento, il bucolico da Ponte, tutto umiltà agreste, idillio e pace, gli erano stati dapprima quasi estranei, come se di un altro mondo, tanto era l'impeto nativo delle sue opere; tale da non lasciargli quasi tempo di guardare intorno. Ma venne anche il momento che un lembo di questa quiete artistica si ruppe, e uno strano turbamento lo prese, confrontandosi ai grandi e grandissimi che gli stavano accanto, o che gli erano stati accanto fin'allora.

Forse lo aveva sopratutto meravigliato la mirabile volontà di rinnovarsi, fino all'ultimo, del vegliardo Tiziano, che, nell'estremo della vita e dell'arte, si creò una tecnica spavalda, arrabuffata di prima apparenza, ma nel risultato altissima e profonda, in cui pareva voler battagliare corpo a corpo col suo emulo odiato e ammirato: il Tintoretto. Forse lo aveva lusingato e commosso il vedere questo eroe della pittura veneta, questo purissimo creatore, sempre in lotta titanica con la sorda materia, per farne sprizzare lo spirito, ammirare stupito, come un titano la meraviglia di un candido fiore che subitamente lo sorprenda, i giardini cromatici di Paolo. E, invaghitosene, trarne baci e carezze per la sua ardua e scabra pittura, quasi a rasserenarla un poco.

Gratissimo gli era poi stato notare, nei figli del Da Ponte, la vena fresca della sua pittura, mescolarsi alla paterna; tanto grato da affidare a loro l'educazione del suo prediletto figlio e seguace Carletto.

Fig. 62 – P. VERONESE: IL BATTESIMO DI GESÙ
Milano - Pinacoteca di Brera.

Lo stupore di questo momento di crisi, se di crisi si può parlare davvero per Paolo, lo condusse naturalmente a concessioni che, giovane, non si sarebbe nemmeno sognato di fare. Concessioni non essenziali ma evidenti, le quali diedero una qualche ricchezza di nuovi accenti al Veronese, affievolendo alquanto quell'armonia coloristica, nata da fonti non lagunari, la quale non poteva ammettere, senza danno, connubi troppo disparati.

Che cosa vi poteva essere infatti di più lontano dall'olimpico Paolo del panico creativo del Tintoretto? Eppure non credo si possa negare che, in qualche momento, la sferzata di quell'arte, gonfia di *pathos* e tenebrosa, non abbia giovato anche a lui, amico dei paradisi terrestri, come Beato Angelico dei paradisi celesti. Che a noi uomini, non fatti solo per l'estasi, e nemmeno tutti per i sensi, corpo, intelletto e spirito, vengono, a lungo andare, a noia entrambi.

Un brivido nervoso, se non nevrotico, ci piace anche in Paolo, quando è sincero. E talvolta avvenne mirabilmente. Abbiamo notato già l'affiorare di questo nuovo accento nell'Andata al Calvario di Dresda, come un guizzo fugace; ma con quale maggior risultato lo miriamo dominare in quel piccolo capolavoro che è la Crocifissione del Louvre (tav. LXXXIII); certo più riuscita della grande e alquanto caotica delle Gallerie Veneziane, benchè non manchino anche là, dove è Paolo che dipinge, i pregi sicuri? (tav. LXXXIV).

Solo al più pittore dei pittori poteva venire in mente la trovata di quella composizione, chiusa entro un triangolo, mentre tutta l'altra parte, che è poi la metà del quadro, non risulta che un velario di cielo azzurrino

Fig. 63 – P. VERONESE: SUSANNA E I VECCHIONI
Vienna – Galleria dello Stato.

cinereo, con guizzi di nubi bianche e pochi occhi di cielo. Ma solo dal Tintoretto poteva venire il dispregio, o meglio il superamento della bilancia consueta; questo rompere la tradizione, a cui il Veronese era stato devotissimo per simpatia e per istinto; questo disporre le figure della tragedia estrema del Cristo, così da determinare chiaramente una diagonale. Ecco però Paolo inventare quella pia donna in primo piano, tutta avvolta nel suo manto, di un giallo arancione che par d'oro, e armonizzare intorno alla Vergine svenuta, in una composizione sempre perspicua e netta, i verdi marci, i rossi e i viola, in un ritmo accorato; dove anche i colori pare singhiozzino.

Sono ora gli effetti di luce a interessarlo; quelli che accentuano la scena e la tolgono dal torpore estatico delle composizioni troppo bilanciate, e dal torpore luminoso, in cui Paolo aveva amato svolgere le scene; anche in questo, con affinità istintiva e casuale con il lontano divinissimo Piero della Francesca. Possiamo notarne i primi accenti già nella pala di Latisana, dipinta fra il 1566-67: il Battesimo di Cristo (fig. 65). Ma perchè questa luce non sia gioco, ma quasi " dramatis persona ... occorre venire sino all'altro Battesimo, dipinto per San Niccolò dei Frari, oggi a Brera, che ha tanta affinità, in grande, con il piccolo Calvario parigino (fig. 62).

La luce dello Spirito Santo pare vi scoppi dentro come fuoco d'artificio, e piova in raggi al sommo delle piante, folgorando gli angeli e il gruppo del Battista con Cristo. Diviene elemento più pacato, ma più intimo, nell'Assunta di Digione, male attribuita al Tintoretto [1], e sopratutto nella serie notevolissima e incompresa del Museo di Vienna; Rebecca ed

Fig. 64 – P. VERONESE: MINERVA E MARTE
Berlino – K. Friedrich Museum.

Eleazaro, Ester e Assuero, Susanna e i vecchioni, la Samaritana al pozzo, l'Adultera, la fuga di Lot, il Centurione di Cafarnao, edizione notturna di quello luminosissimo di Madrid (tav. LXXXV). Tutto non vi è del maestro naturalmente, che vi ebbe forse a collaboratore il più dotato dei suoi discepoli, il Montemezzano, vero figlio di questo momento paolesco; ma le idee sono del Veronese più evidente, e qualche volta l'esecuzione stessa è sua, come nell'Agar nel deserto, ove predomina la melanconia di un Tasso, nel gruppo sconsolato della madre, sperduta col bimbo famelico, e appare magnifico il subitaneo intervento dell'angelo, tutto rorido di luce (tav. LXXXVI).

Fig. 65 – P. VERONESE: IL BATTESIMO DI CRISTO
Latisana – Chiesa arcipretale.

Fig. 66 – P. VERONESE: ERCOLE FRA IL VIZIO E LA VIRTÙ
New York - Collezione Henry C. Frick.

In queste opere Paolo mette cieli temporaleschi, a sfondo, e par li illuminino i lampi, con i loro bagliori improvvisi. Le belle costruzioni marmoree palladiane, con statue e stucchi del Vittoria, vi divengono incandescenti e fantasmagoriche nella Susanna con i vecchioni, con effetti pirotecnici sopratutto cari alla pittura secentesca (fig. 63). Per l'amore di questi notturni Paolo giunge persino a una deliziosa e sapientissima pittura, ridotta a due colori, il giallo avorio per le carni, e il verde cupo per le fronde, nei due quadretti, pure viennesi, rappresentanti Ercole e Dejanira (tav. LXXXVII), e Marte e Venere, che sembrano il voluto contrapposto (e forse sono contemporanei) di quelli maliziosi e gai, che, rappresentando gli stessi sog-

Fig. 67 – P. VERONESE: LEDA COL CIGNO
Dresda – Pinacoteca.

getti mitologici, come in grande è il quadro di Venere e Adone al Prado (tav. LXXXVIII), li alleggeriscono con trovate facete; tipico l'amorino, il quale tiene le redini del cavallo di Marte amoreggiante con Venere, e lo attende discreto, nel quadretto della raccolta Gualino, già ricordato dal Ridolfi in casa di Cristoforo Orsetti. Pretesto al controluce del putto stupendo (2).

Sono del resto, probabilmente, di questo tempo tardo, anche le Allegorie del Fondaco dei Tedeschi (fig. 64), ora al Museo Federico di Berlino, vicini alquanto in peggio alle altre quattro, tanto più ariose e fini, della National Gallery di Londra (tav. LXXXIX). E tutti otto quei dipinti, spartiti fra il Fitzwilliam Museum di Cambridge e gli Stati Uniti di America (Metropolitan Museum e Raccolta Frick), con scene mitologiche più sviluppate, ma ugualmente serene, provenienti dall'antica collezione di Rodolfo II, come è stato chiarito da anni (3), e come conferma la debole copia ancora

Fig. 68 – P. VERONESE: LA VISITAZIONE
Venezia – San Polo.

conservata a Vienna, all'Accademia, del più bello di questi dipinti, rappresentante Ercole fra le lusinghe del Vizio e i richiami della Virtù; ma in verità un personaggio contemporaneo del pittore, forse Paolo stesso (fig. 66).

Dove l'influsso del Tintoretto diviene quasi soverchio, cosa rara per

Fig. 69 – P. VERONESE: MADONNA IN GLORIA E SAN LUCA
Venezia – Chiesa di San Luca.

Fig. 70 – P. VERONESE: LA FAMIGLIA DI ADAMO
Venezia – Palazzo Ducale.

il Veronese, sempre padrone di se stesso, anche fra le concessioni alle mode altrui, è in una reietta Leda della Galleria di Dresda; intendo reietta dalla critica, chè il soggetto procacissimo la fa ricercata anche troppo (fig. 67). Pittura abilissima, per il tocco lieve, appena steso sulla tela, e per gli effetti più smaglianti; ma che non rappresenta il vero pittore quale noi lo ricerchiamo. Come un canto in falsetto non rappresenta la voce del più argentino e squisito tenore. Forzatura ed eccezione.

Nelle opere in grande, tipo l'Annunciazione, oggi alle Gallerie dell'Accademia, già eseguita nel 1581, un tempo nella Scuola dei Mercanti, la sua indipendenza ritorna assoluta; ed è mirabile la libertà del concepirla entro un loggiato amplissimo — vero soggetto principale — con la larga veduta, lontanante per un classico giardino di villa veneziana (tav. XC).

Fig. 71 – P. VERONESE: SAN FRANCESCO RICEVE LE STIMMATE
Venezia – R. Gallerie dell'Accademia.

La Vergine vi sta in un canto, anche troppo sperduta, quasi sgomenta per la solitudine, e ora anche per il subito, inatteso appello dell'angelo, dalle vesti intrise di arancione sanguigno, con guizzi di gialletto. E bella doveva essere un tempo, al pari del San Pantaleone che guarisce gl' infermi, già sull'altar maggiore e ora nella terza cappella, a destra della sua chiesa a Venezia, e di questa Annunciata, la tela principale di San Luca, con il santo seduto in groppa al bove, a guisa di Europa sul toro, mentre gli appare la Vergine, che dovrà fissare con il pennello ispirato (fig. 69). Ma è oggi purtroppo ridipinta e rovinosa al pari di una Visitazione della Chiesa di San Polo (fig. 68). E poca cosa, benchè opere documentate del 1584, sono le due palette di San Giovanni in Xenodochio a Cividale, in cui la scuola ebbe, al solito, parte soverchiante. Come del resto in quasi tutte le pitture per il contado e per le province venete e finitime (opere veronesiane erano un tempo a Lecce ed esistono ancora a Rimini, con il martirio del Santo e altre minori opere, a San Giuliano, e nell' isola di Lesina), vi ha più o meno parte la scuola, tipica quella del Santuario della Vergine a Lendinara, datata 1581, rappresentante l'Ascensione, con il ritratto del committente, nobile Petrobelli. Difficilmente ormai Paolo appare genuino, anche quando firma o data le opere, quasi per assumerne ostentatamente la paternità; così per la Maddalena del Prado e per l'Annunciazione dell' Escuriale, per quanto nobilissime d' invenzione, entrambe con l'anno 1583 (4). Ma quando è ancora

Fig. 72 – P. VERONESE E AIUTI:
ANDREA CONTARINI REDUCE DALLA VITTORIA DI CHIOGGIA
Venezia – Palazzo Ducale.

lui, come in un dipinto di Palazzo Ducale, di cui Vienna e Madrid custodiscono una variante nelle loro Gallerie, con la rappresentazione della Famiglia di Adamo disposta accanto alla bocca di una caverna, che ne è il ricovero, fra gli abeti di una foresta, una qualche geniale trovata lo rivela subito. Non basta dire Bassano e Tintoretto, e appare vera eresia ripetere il nome senza senso e senza giustizia del Farinati. È un Paolo sicuro, ma fuori dalle regole degli effetti diurni, inebriati e abbacinati dalla luce zenitale (fig. 70). Ma tolto questo, entro la vecchia linea delle pitture quasi completamente paesaggistiche, amore costante dell'artista, dalla Soranza al Palazzo Trevisan, a Maser. E per quanto si tratti di marina e di opera più giovanile, è nello stesso rango la squisita tela con la Predicazione di Sant'Antonio ai pesci, della Borghese (tav. XCII). Pitture insolite per Venezia,

ma indimenticabili per l'arte, che sa, come sia proprio da questi tentativi di subordinazione della figura allo sfondo, dal gusto di questi paesi, dalle fronde madide di luci, dalle ombre discrete, messe a dar rilievo ai corpi, da tutta questa pacata armonia, che muove ammirando Domenico Feti in quelle intime Parabole che lo dichiarano veneziano di elezione e di risultato.

Ma il posto dove ormai si può giudicare, con sicurezza di trovarlo solo, o per lo meno preponderante e attento, è naturalmente il Palazzo Ducale. Ove, dopo il nuovo incendio del 1577, era necessario decorare la gran Sala del Maggior Consiglio.

Toccò a Paolo, prediletto del governo, e adattissimo a queste imprese, il compito più importante. Innanzitutto la decorazione del soffitto, a cui la sua scienza dello scorcio era notoriamente adatta; come bene aveva dimostrato, anche in questo tardo periodo, decorando, con riuscitissime composizioni, il palco di Niccolò della Lattuga, con nel mezzo San Niccolò di Mira accolto dal suo popolo (tav. XCIII) e i quattro Evangelisti (tav. XCI) oltre a San Francesco stigmatizzato (fig. 71) ed altre cose a colori e a chiaroscuro, e quello dell'Umiltà alle Zattere, con l'Adorazione dei pastori (tav. XCIV), l'Annunciazione e l'Assunzione, ora nella Cappella del Rosario a San Giovanni e Paolo.

Sempre più padrone della prospettiva, non gli basta disporre le architetture a corona o a sfondo delle composizioni, ma gode distribuirle in scorci complicati e arditi, ricchi di sorprese, carissime al Tiepolo, per ripartire la scena e graduarla in modo più sensibile e perspicuo. Con effetti così giusti da non far apparire il minimo sforzo o quella mancanza di appoggio, che si nota in opere macchinose all'estremo, quali la pala di Santa Giustina. Nel grande ovato centrale, sotto e contro il più ricco arco che la fantasia veneta potesse inventare, assistiamo all'Apoteosi di Venezia (tav. CXV).

Ai piedi dell'alto stilobate, soldati, cavalieri e popolo; nella balconata proprio nel vano dell'arco, affacciati ad ammirare, le belle dame e i signori; librata sopra una falda di nubi, discende sino all'altezza del timpano, Venezia in trono, fra le Virtù, come in un paradiso della gloria, e calanti dall'alto geni alati che la coronano a volo. L'accorgimento nel graduare i piani non potrebbe essere più stupefacente e moltiplicare meglio gli effetti, dando alla scena un respiro davvero gigantesco. Eppure, nota lo Zanetti stupito, non vi è figura che soverchi il naturale, fra le più grandi, mentre le altre sono via via minori.

Il momento è di pausa estatica; ma questo placido stupore è artisticamente superato e reso brillante dall'arguzia delle forme. Meno solenni di un tempo, meno chiuse di linea, anzi tremule e veramente di carne,

dove appaiono le carni, ricche, ma non troppo, nelle vesti. Quel bimbo che si affaccia alzando il braccio, trattenuto dalla vecchia serva, si ammetterebbe con stupore, tolto di là, eseguito nel cinquecento estremo, anzichè nel settecento, a cui già appartiene per spirito precorritore. L'artista dipinge forse con meno correzione di un tempo; quando il suo disegno era il più impeccabile dei veneti, ma con effetto molto più vario e sincero; appunto perchè meno grammaticale. La luce più modulata, l'atmosfera più ricca, fanno che le tinte ribassate, ma doviziose, sembrino più squillanti di quanto in realtà sono. Perchè più appoggiate alle ombre, più calde e più morbide.

L'intonazione lagunare, l'orchestrazione preziosa, a cui Paolo era sfuggito per istinto, come l'usignolo librato nell'aria, tutto preso dal suo canto gaudioso, lo ha alfine affascinato: non vinto. Ne nacque così una suprema armonia e nuova, la quale, se non è più quella di Paolo selvaggio, del Paolo provinciale, tutto tinnulo come se camminasse guernito di sonagliere, è sempre l'armonia di un sovrano del colore, il quale acquista in profondità, ciò che ha perduto in acutezza. È il cantore fatto esperto dagli anni, il quale sa non conveniente sfoggiare acuti a tutto spiano, come faceva nei primi anni animosi, per l'impeto traboccante della voce sonora. E il suo canto diviene più ricco, più vario, più accorato; sbalordisce meno, ma persuade di più.

Venezia ha vinto, donando al Veronese un po' del fuoco che era il vanto della pittura lagunare, quello che lo porrà, degnissimo compagno, accanto al Vecellio e al Robusti.

Siamo al 1585, come indica nella cornice lo stemma del Doge Niccolò da Ponte; quasi al termine della vita di Paolo. L'Apoteosi della Dominante ne sarà il testamento. Poichè solo in quest'opera, capitale della fastosa decorazione, l'artista volle lavorare quasi senza aiuti, come nel buon tempo passato, per vincere appieno, da bravo condottiero, la sua ultima battaglia. Nelle scene minori del soffitto, dedicate alla Conquista di Smirne, e all'epica difesa di Scutari, da parte di Antonio Loredan, per quanto lo Zanetti dica che sono soltanto oscurate, è impossibile non riconoscere l'aiuto della scuola (tav. XCVI). L'idea vi è grandiosa, piena di trovate ingegnose, ma i tipi, più bassaneschi che paoleschi, certa secchezza nei contorni e metallicità nelle tinte, rivelano, come nella grandiosa scena di Salomone che riceve la Regina di Saba a Torino (tav. XCVII), che ormai la famiglia artistica del Veronese vi lavora al completo, e vi prepondera Carletto, il figlio appunto di Paolo, educato da Jacopo Da Ponte, ormai diciassettenne. Il migliore artista della famiglia; quello che, con lo zio Benedetto, inseparabile compagno del fratello per quarant'anni, come dice nel testamento, e con l'altro fratello Gabriele, nato nel 1568, formarono la sua bottega costante.

Ligi al padre e difficilmente definibili, per questa stessa devozione, e per l'abitudine di lavorare insieme, in furbesca e attiva società. Saranno essi che, unitamente al nipote Alvise Benfatto, detto dal Friso, useranno poi segnare, alla morte del caposcuola glorioso, colla firma HAEREDES PAULI, per approfittare, fino al possibile, del grande nome del Veronese.

Furono questi eredi del Caliari a eseguire da soli, appena guidati da qualche disegno e abbozzo del maestro, come quello ora all'Albertina, per l'incontro del Doge Ziani con Alessandro III, le due scene della storia di Venezia, che, lungo le pareti, fanno seguito all'ultimo dipinto di Paolo: "Il ritorno del doge Andrea Contarini dalla guerra di Chioggia". Povera cosa anch'esso per l'esorbitante, solito intervento degli aiuti (fig. 72).

Al Veronese, beniamino del governo veneziano, era stato assegnato, nell'immenso salone, un altro lavoro, non meno grandioso di quello del soffitto: il Paradiso, da dipingersi sulla parete terminale, in luogo dell'antico affresco, guasto per gli anni e per gl'incendi, del Guariento. Non ne fu dato però il compito a Paolo solo; ma a lui e a Francesco Bassano, a riprova della buona armonia che regnava fra le due famiglie, devote all'arte per generazioni. Ma poco ci resta di questo estremo, grandiosissimo progetto di Paolo, oltre a qualche disegno e ad uno dei bozzetti già in casa del nipote Giuseppe, ed ora nel museo di Lilla, simile a quello che pur ci rimane a testimoniarci l'idea del Bassano nell'Hermitage a Leningrado, e a prepararci all'opera del Tintoretto, sostituitosi nell'impresa al mancare del Caliari, cioè il 19 aprile 1588. Ed è questo prodigio, ancor oggi visibile al Louvre, a non farci rimpiangere la sostituzione nell'ardua opera, a cui era ben più adatto, anche se affievolito dagli anni, del genio apocalittico di Jacopo Robusti.

NOTE

(1) L'Assunta del Museo di Digione, stranamente attribuita al Tintoretto, si può veder riprodotta nel libro dedicato a questo maestro da A. L. Mayer ed E. von der Bercken (Monaco 1903), vol. II, p. 91. La restituisce al suo vero autore A. Venturi: *Studi dal vero* (Milano 1927), p. 322. È forse quella citata dal Ridolfi a Santa Giustina di Padova.

(2) Cfr. L. Venturi: *La collezione Gualino* (1926), tav. xlii; il quadro in Casa Orsetti è citato dal Ridolfi (ed. Hadeln), I, p. 340.

(3) L'accostamento dei quadri di America e di Cambridge (Inghilterra) con quelli di Rodolfo II, si basa sull'elenco delle sue pitture a Praga (1600 c.) pubblicato dal Perger nello "Jahrbuch des Wiener Altertums-Vereins„, VII, p. 104 e segg. Fu fatto dal barone D. von Hadeln in "Art in America„ (1913), p. 234 e segg. Per la copia di Vienna cfr. A. Venturi, op. cit., p. 324 e segg.

(4) La Maddalena di Madrid non pare possa essere quella citata dal Ridolfi, p. 336, presso l'ambasciatore Housset. Questa sarebbe piuttosto secondo D. von Hadeln (Apollo, Giugno 1926) da identificarsi con il quadro di egual soggetto, acquistato recentemente dal sig. Durlacher di New York.

Delle opere preponderantemente eseguite dalla scuola, ad onta se ne conservino disegni di mano del maestro, come avviene dell'Incoronazione della Vergine all'Accademia di Venezia (n. 214, disegno tav. xxxviii, Hadeln: *Handzeichnungen* cit., e pag. 31 e 32) e di tante altre parleremo nel catalogo, man mano se ne presenterà l'occasione.

VII - I RITRATTI

Che Paolo sia stato ritrattista insigne, per gusto, per fantasia propria oltre che per necessità, naturalissima in un pittore tanto gradito, è strano non sia stato ammesso che in maniera molto limitata, se non in questi ultimi anni. Limitazioni le quali sono in perfetta contraddizione con l'attività più nota del maestro, la cui modesta corrispondenza con ritratti veri e propri, cioè stanti a sè, non può derivare se non dalla nostra poca attenzione e dall'oblio in cui si è lasciata l'opera intera del Veronese.

Tutte le Cene famose, le ricche scene predilette dal pittore, non sono che una raccolta di personaggi insigni e comuni, riprodotti con la diligenza più accurata, curiosamente colti nelle visite alla città incantatrice, nel cinquecento ancora centro importante della politica cristiana, specie nella lotta contro il Turco. È noto che nella più grande di queste riunioni, sacre per il pretesto, mondanissime nel risultato — le grandi Nozze di Cana del Louvre — quasi tutti i sovrani d'Europa, i principi e i prelati più famosi, vi si riconoscevano riprodotti. Particolarità che accrebbe la fortuna dell'opera, copiata, solo per questo, un'infinità di volte. E accanto ai potentati, l'umanissimo artista, mise i signori dell'arte, riuniti col pretesto della musica, nel primo piano del dipinto.

Le tele di Dresda, quella della Famiglia Cuccina specialmente, la Clemenza di Alessandro con la Famiglia Pisani a Londra, la Cena d'Emaus al Louvre, per citare solo pitture di cavalletto, e la villa di Maser, per ricordare il ciclo degli affreschi più celebri, sono colmi di tali richiami, e mostrano la predilezione del Veronese per questo genere di pittura.

I ritratti "ex professo„ scarseggiano per ben altre ragioni, sopratutto, come abbiamo detto, per la nostra ignoranza e per la confusione perniciosa avvenuta, e non ancora dissipata fra il maestro e i collaterali, come lo

Fig. 73 – P. VERONESE:
RITRATTO DI SIGNORA CON BAMBINA
Baltimora – Galleria Walters.

Fig. 74 – P. VERONESE:
IL CONTE GIUSEPPE PORTO COL FIGLIO
Roma – Collezione Contini.

Fig. 75 – G. B. MORONI: RITRATTO DI SIGNORA
Londra – Galleria Nazionale.

Zelotti e il Fasolo, e fra il maestro e i discepoli, il Montemezzano specialmente. Difficoltà alle quali si debbono aggiungere altri equivoci, sempre cagionati dalla poca conoscenza stilistica del pittore, non solo scambiato con questi vicini e discendenti, ma anche sovente con quei bresciani che hanno tante affinità con lui; sorto, per questa branca stessa, più dai loro esempi, e da quelli parmigianineschi, che dalla vera e propria polla lagunare. Da cui Paolo è separato in modo deciso, per caratteri provanti sempre la sua indipendenza di veronese e di provinciale.

Dalla natura l'artista fu portato a concepire il ritratto in modo al tutto disforme da quanto si usava a Venezia. Il suo temperamento poco passionale, fece si ponesse innanzi al soggetto, quasi un medico davanti al suo *caso*. Pressapoco come userà poi il Velasquez, che tanto l'amò e lo imitò, mezzo secolo più tardi. Il che vuol dire, senza interesse sentimentale, senza desiderio alcuno di penetrare mai entro l'apparenza della persona ritratta, foss' anche per trascinarla più in su della sua umanità mediocre o elevata, e farne un tipo. Come avevano usato Giorgione, Lorenzo Lotto e Tiziano, creatori, fra i coloristi, del cosidetto ritratto psicologico.

I loro si potrebbero chiamare ritratti interni, quelli di Paolo esterni, e nel buon significato, decorativi, fatti apposta per non vivere soli, ma entro il respiro di un ricco contorno. La impassibilità del Veronese non va d'altra parte tanto oltre da divenir quasi cinica, come nel grande Spagnolo allorchè s' indugia spietato intorno alle orripilanti Meninas o ai rampolli degenerati della più alta nobiltà. I buffoni di Paolo trovano posto secondario ed eccezionale, quasi obbligato, nelle Cene e nelle Feste; ma nei ritratti veri e propri del Caliari trionfano solo figure sane, veri esemplari della migliore umanità. Gioiosi come la sua pittura.

Fig. 76. – G. B. MORONI:
RITRATTO DI BERNARDO SPINO
Bergamo – Accademia Carrara.

Fig. 77 – PARMIGIANINO: RITRATTO DI ANTEA
Napoli – Museo Nazionale.

Anche in questo campo, in via di scoprimento, il quale dovette essere, come abbiamo detto, uno dei più fecondi per il pittore, sempre attento a cogliere fisionomie e a raccordarle come fiori di un magnifico *bouquet* umano, nelle sue pitture doviziose, Paolo rivela lampante, schietta e sonora la sua anima extralagunare. Ma è intanto necessario ricostruire questa

Fig. 78 – P. VERONESE: RITRATTO DI UNA FAMIGLIA
Sarasota (Florida, S. U. A.) – Collezione John Ringling.

provincia del grande suo regno artistico, provincia di sicuro divenire, rosicchiando le false signorie degli altri.

Incominciamo dai bresciani, che sono fra i più apprezzati ritrattisti del campo veneto. Sotto il nome del Romanino troveremo un gran ritratto a figura intera, già nella raccolta Holford, testè dispersa a Londra, quindi passato presso l'antiquario Canessa a Parigi, vestito di un gran giubbone con pelliccia, di un giustacuore rigato, presentato in piedi accanto a una colonna; ed è sul piedistallo di questa che si legge la data molto istruttiva del 1551. Sta accanto al personaggio ritratto un cagnolino, quasi a dare la misura della maestosa persona.

Tutti sanno ormai che si tratta di un'opera indubitabile di Paolo, in cui il contatto con Brescia è dato, non solo dalla intonazione argentina,

Fig. 79 – P. VERONESE: RITRATTO DI SIGNORA
Vienna – Galleria dello Stato.

ma dal modo stesso di presentare il soggetto; il buon Ridolfi direbbe *in maestà*; cioè a penne spiegate, solenne ma un po' vacuo.

Il contatto bresciano ci è confermato da una coppia di ritratti a tutta persona, fra i più tipici e i più riusciti di Paolo, eseguiti per farsi buona compagnia e per bilanciarsi in un comune ambiente ampio e adatto. Il primo, ora nella Walters Gallery di Baltimora, ma un tempo presso l'antiquario Paolini, rappresenta una Dama, che tiene sotto il braccio una bimbetta, certo la figlia, disposta in modo da fare il giusto contrapposto, per atto e per posa, al Gentiluomo accompagnato dal suo ragazzino (fig. 73 e 74). Quest'ultimo, proprietà del conte Alessandro Contini a Roma, ma proveniente, pare, da Vicenza e precisamente dal Palazzo della nobile famiglia Porto; di cui rappresenterebbe il discendente Giuseppe, come la Signora ne raffigura certo la sposa. Opere da collocarsi quindi intorno al 1555, se non più tardi,

Fig. 80 – P. VERONESE:
RITRATTO DETTO DI DANIELE BARBARO
Firenze – Galleria Pitti.

quando Paolo vi dipingeva, assieme allo Zelotti, alcuni affreschi oggimai distrutti; e certamente corrispondenti, ad onta di alcune mutilazioni nelle tele, e a certe varianti da antiquario, nel pavimento del ritratto femminile (1).

Varrà a provare il legame con Brescia, di queste opere, più di ogni disquisizione, il confronto con un ritratto di G. B. Moroni, oggi nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 75), che sembrerebbe il fratello del dipinto di Baltimora; molto più di quanto non sembri affine (e lo è pur molto) il suo contrapposto mascolino, rispetto all'altro ritratto del bergamasco, degno discepolo del Moretto, dell'Accademia Carrara (fig. 76). Affinità le quali naturalmente non escludono il contatto con Tiziano, ma intendono solo ridurlo

Fig. 81 – P. VERONESE: RITRATTO D' INCOGNITO
Roma – Palazzo Colonna.

alla sua giusta valutazione, e alla sua vera importanza. Contatto, in questo caso, più mediato che diretto, tanto per Brescia, quanto per Verona.

Questa, se mai, è più evidente per un altro celebre quadro di Paolo, rappresentante il guerriero Pase Guarienti, in tutta armatura, con il bastone di comando appoggiato a un piedistallo, su cui si legge la data 1556. Senza però che questa evidenza vada molto più in là della maggiore doratura del colore e dell'intenzione meno decorativa del ritratto (tav. XCIX). Ma nemmeno questo dipinto, bellissimo e fine, regalato dall'ultimo discendente della famiglia al Museo di Verona, di cui è uno dei tesori più insigni, ebbe la fortuna che si merita, per la derivazione sicura

Fig. 82 – P. VERONESE: RITRATTO D'INCOGNITO
Firenze – Galleria Pitti.

e per l'attribuzione non meno certa. Poichè, se si è pensato, per la Dama di Baltimora, allo Zelotti, collaterale che non ne è degno, si è parlato per il Guarienti, persino dell'aspro Caroto, che ne è indegnissimo (2).

Non lontano dal quadro della Collezione Walters, e certo opera abbastanza primitiva, è l'agile figura di signora con bambino, dipinta a tre quarti di persona, che si nota al Louvre, proveniente dalla raccolta veronese dei Bevilacqua (tav. CI). È in questa che si rivela in modo indubitabile l'altra vena della fonte artistica paolesca. Quella notata come capitale della sua educazione mantovana; l'influenza diretta e indiretta del Parmigianino (fig. 77). La conferma in modo indubitabile, con ricordi rimasti tipici della pittura emiliana sino a Bartolomeo Passerotti, e nella lombarda sino ai Campi, un importantissimo ritratto di Famiglia, che, un tempo, si poteva vedere dall'antiquario Böhler, ma è oggi in America, nella lontana raccolta del sig. John Ringling, a Sarasota in Florida (S. U. A.).

Fig. 83 – P. VERONESE: LA "BELLA NANI"
Parigi – Louvre.

Rappresenta ormai, per quanto io so, l'unico prototipo noto di questi gruppi cari all'artista; simili a quelli, posti come spettatori e devoti, nella Cena d'Emaus al Louvre, per citare un notissimo esempio, e negli affreschi di Maser (fig. 78).

Qui il legame famigliare è ancora più marcato dall'affettuosità e confidenza delle movenze dei figlioli; raccolti attorno al loro grave papà, ben diritta, entro il giubbone bordato di pelliccia, l'aitante persona.

L'insieme risulta chiaramente paolesco, e tipici sono, per gli occhi sgranati e gravi, a questo proposito, i due fanciulli di sinistra. Ma il figliolo più grandetto, in abito spagnolesco, con brache corte a sbuffi, e calze attillate, in atto di giocare con il cane festoso, par proprio tolto di

pianta da un dipinto del Mazzola, e vi sarebbe da confondersi, se si dovesse separarlo dal resto.

Del pari parmigianinesco, direi anzi correggesco, con dolcezze lattee di colore nel bel volto paffuto, è il busto di ragazzo, ritenuto della Famiglia Colleoni, che un tempo si poteva vedere in Italia, ed ora è in una collezione privata di Quebec [3]. Ma il giubbetto rigato e l'espressione sono, d'altra parte, quanto vi può essere di più caratteristico per Paolo. E convengo con il barone Hadeln, a giudicare dalle riproduzioni, gli spetti, nella raccolta Johnson a Filadelfia, quel ritratto a tre quarti di figura, di guerriero della Famiglia Contarini, il quale pare citato dal Ridolfi; molto vicino, per movenza e per tipo, al Sebastiano Venier del quadrone di Lepanto in Palazzo Ducale. Dipinto per cui non sembra il caso, ad ogni modo, di pensare al Tintoretto [4].

Completamente da escludere, non foss'altro per il confronto con le opere finora ricordate, tutte di uno stesso indirizzo, è il ritratto d'uomo della Galleria Statale di Vienna, troppo veneziano di fare, e meschino di risultato, che il dottor Baldass credette potergli restituire, in base a una firma insolita e molto dubitosa [5]. Punto d'accordo, del resto, con il ben altrimenti patente ritratto di signora, del tempo giovanile di Paolo, dal viso paffuto e sciocco, con il cigno, amoroso emblema della poesia, che carezza invano (fig. 79).

Senza soffermarci a tutti i ritratti opinabili di questo campo, il che riuscirebbe noioso, data la poca agilità delle forme predilette dal Veronese, la sua indifferenza per i soggetti, ci basterà ricordarne alquanti di veramente caratteristici. Innanzitutto i due di Palazzo Pitti a Firenze, e specialmente quello detto di Daniele Barbaro, per la semplice squisitissima tecnica e per l'imponenza del personaggio ritratto; opera della maturità del maestro, dalla nobile testa barbuta, sereno e severo entro il ricco abito foderato di pelliccia (fig. 80).

È quest'aria da vero signore, un requisito immancabile in questo genere di lavori paoleschi, e quasi il marchio della sua personalità. La troviamo appieno nel ritratto di uomo della Galleria di Dresda (tav. CII) vicino per tempo a quello testè descritto di Palazzo Pitti, un po' meno nell'altro di un personaggio vestito in verde, opera giovanile, della Raccolta Colonna a Roma (figg. 81 e 82), e nel signore seduto, in vestito nero, moronesco di posa, proveniente da Bologna, ora presso il sig. Goudstikker di Amsterdam; al quale non si può paragonare per bellezza se non quello della collezione Pallfy nel Museo Nazionale di Budapest [6].

Si vede al Louvre, nel legato Schlichting il dolcissimo ritratto detto della "Bella Nani„ (fig. 83) [7] e a Douai nel Museo si nota un'altra giovane signora, e una terza con cagnolino è al Prado (tav. CIII), evidente, per quanto non ricordata da alcuno [8].

Quella di Douai però sotto il nome di Paris Bordone; con cui pare impossibile si possa confondere la limpida pittura di Paolo. Infine un altro ritratto di dama in età, è a Monaco di Baviera, ma tanto tipico che anche la critica più sospettosa non ne ha dubitato molto (tav. C).

Cosa rara; perchè questa vecchia impaziente, che non si è mai voluta dedicare allo studio metodico e ponderato del pur meritevole Veronese, sbaglia si può dire a ogni passo; specie in questo campo, che non può presentarcelo evidente, come nelle composizioni, per cui era sopratutto fatta la sua pittura rischiarata e facile. Abbiamo visto passare i nomi del Romanino, del Caroto, di Paris Bordone e del Tintoretto; ma le confusioni divengono anche più disastrose, allorchè ci si avvia, da questi artisti, lontani per scuola e per direttiva dal vero Paolo, ai collaterali e ai discepoli del maestro.

Quelli che più ne beneficiano e d'altra parte più lo danneggiano, dandogli o sottraendogli dipinti per opera degli studiosi affrettati, non fermatisi mai a cogliere bene a fondo le caratteristiche di ciascuno; con svantaggio uguale per tutti, ma con maggior discapito per l'arte, allorchè si trova, in più o in meno, implicato il gran nome del Veronese.

Non vogliamo anticipare qui, quanto converrà mettere a suo luogo; d'altra parte le confusioni con lo Zelotti, di cui abbiamo cercato di definire la figura modesta, sono in questo campo poche; sia perchè l'artista non si dedicava molto al ritratto, sia anche perchè la distinzione dal Veronese non è più difficile che nelle composizioni. Il modesto Giambattista non gli rubava, ai giorni del Morelli, fortunatamente seguìto da pochi, più della signora anziana di Monaco; e gli ha rubato poi il ritratto della Collezione Walters; il che non è più trascurabile, data l'importanza della pittura in sè, e il legame con il ritratto mascolino Contini. Insieme al quale forma uno dei complessi più interessanti per conoscere questo aspetto importante dell'arte di Paolo.

Non staremo quindi a insistere nel ricordare che il povero Battista, con il suo stile pressapoco, annacquato e squallido, non può nemmeno lontanamente aspirare a una ragionevole sostituzione con il suo tanto più grande compagno. L'unico caso d'importanza citato, dimostra proprio che una rondine non fa primavera.

Ma le confusioni più abituali e notevoli non sono con lui; sono specialmente con un artista, del pari collaterale, ma alquanto più paolesco: Gianantonio Fasolo. E con un discepolo, anzi, dobbiamo ripeterlo, con il più dotato degli scolari del Veronese: Francesco Montemezzano.

Per Gianantonio Fasolo ci basterà appellarci a quel ritratto schiumoso e piatto di Caterina Cornaro, della Galleria di Vienna, che abbiamo messo da banda con facilità, confrontandolo con quell'altra regina da commedia

che è in un affresco di Thiene, entrambi da noi riprodotti quando abbiamo brevemente parlato del pittore, fra i collaterali di Paolo; quindi accanto al Farinati e allo Zelotti. Similissima persino nell'acconciatura, per non dire dell'evidente inconsistenza formale, che la fa parere senza corpo. Che cosa abbiano a che fare quelle vesti sfrangiate, che mascherano tutta la persona nel dipinto viennese, e la flaccida pittura, con il Paolo vero, lascio dire a chi vorrà tentare i confronti anche delle sole riproduzioni.

E non parlo delle tinte, iridate, sul fare di Bernardino India, lontanissime dalla gamma schietta e cantante del Veronese.

La confusione più ragionevole resta quindi quella con il Montemezzano, diretto discendente dell'arte tarda del maestro. In cui si mescolano evidenti accenti tintoretteschi; quelli per cui ho visto persino scambiato il nostro Paolo con Marietta Tintoretto per un ritratto femminile del Prado (n. 484).

Questa confusione non è per lo meno insultante; lo prova l'ovato di Palazzo Pitti, che si dice rappresenti la moglie stessa del pittore, al pari di un altro, simile per acconciatura e per taglio, posseduto dal Museo di Braunschweig; per le cui riproduzioni rimandiamo al capitolo seguente. La mite Elena Badile vi apparirebbe, oltre a tutto, un'arcigna e poco promettente signora, vera Santippe piuttosto che l'amata compagna del pittore.

Il confronto con le opere sicure del Montemezzano, che faremo a suo luogo, chiarirà, più di qualunque discorso qui, le affinità e le differenze. Differenze specialmente basate sulla qualità della pittura; sempre alquanto grossolana per il Montemezzano, pesante e massiccia di forme, senza quelle lievità coloristiche e costruttive, che sono il vanto primo del maestro.

Non vogliamo annoiare lo studioso chiudendo questo capitoletto, ancora scarno, non certo per colpa di Paolo, con le citazioni dei numerosissimi ritratti ricordati dalle fonti, dai cataloghi, dalle vendite. Ci basti accennare a quelli di Paolo V, di Onfré Giustiniani, e all'autoritratto del Veronese, notati dal Ridolfi [9]; a quelli di Marina Dolfin e di una Nani ricordati con altissime lodi dal Boschini [10], al ritratto di Tiziano citato fra le cose lasciate da Alessandro Vittoria [11], e infine a quello doppio, rappresentante il poliglotta e geografo Giambattista Ramnusio, in atto di parlare con il senatore Andrea Gradenigo, che si vedeva nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, prima dell'incendio del 1577 [12].

Avrà giovato intanto la galoppata attraverso ai ritratti noti di Paolo, e il ricordo di quelli profusi nelle pitture, a confermarci che, sopratutto in questo campo, dobbiamo stare all'erta, per aggiungere quelli che via via la critica, finalmente attenta, gli verrà rivendicando, con vantaggio della giustizia e dell'arte. E a convalidare anche in questo capitolo quelle stigmate veronesi e provinciali che sono la cifra e la gloria del pittore.

NOTE

(1) Di questi e di altri ritratti nelle collezioni d'America parla con grande competenza D. von Hadeln nel suo articolo: *Some Portraits by P. V.* in " Art in America „ (Ottobre 1927).

(2) Questa strana opinione, che contrasta anche con la storia del dipinto, non certo fondo di bottega del Caroto, ma custodita in casa Guarienti sino all'ultimo, fu espressa da E. Tea in " L'Arte „ (1920), pag. 195.

(3) Riprodotto dall'Hadeln, loc. cit.

(4) Cfr. ibidem; anche per testimonianza del Ridolfi.

(5) L. Baldass in " Belvedere „ (1924), p. 94 e segg. È firmato scorrettamente: P. Callari F.

(6) Pubblicato dall'Hadeln in *Burlington Magazine* (Novembre 1924), p. 209 e segg.

(7) Un ritratto di Gentildonna di casa Nani è certo ricordato dal Boschini (Vento III, p. 187); che sia da riconoscere in questo del Louvre non pare provato; cfr. Guiffrey in " Gazette des Beaux-Arts „ (1920), p. 394. Ma rappresenti o no la " Bella Nani „ è certo che il dipinto appartiene al Veronese vero e non alla scuola. Cfr. P. Molmenti in " Dedalo „ (1921), p. 308 e segg. La Ingersoll-Smouse in " Gazette des Beaux-Arts „ (Novembre 1927) l'attribuisce al Montemezzano, ma non possiamo seguirla.

(8) N. 486, p. 100 (Catalogo 1920). Vi è detto il ritratto di Livia Colonna. Già citato negli inventari dal 1600.

(9) Ridolfi (ed. Hadeln), I, p. 345 e p. 338.

(10) Boschini: *Carta del Navegar Pitoresco*, Vento III, p. 187; Vento V, p. 333.

(11) Gar: *Vita di A. Vittoria* (Trento 1858), p. 133.

(12) Cicogna: *Iscrizioni Veneziane*, II, p. 321.

VIII - I DISEGNI

La grafia disegnativa di Paolo Veronese, pittore per eccellenza, non poteva avere, e non ha infatti altro che un interesse mediocre e sussidiario. Ed è per questo che fu studiata solo tardi e che nel nuovo campo ci si muove anche ora a disagio, entro ad incertezze e ad errori non pochi. Resi più facili dalla stessa varietà dei disegni, dalla tecnica e dal metodo assai diversi usati nel condurli.

A scusa delle nostre incertezze basti ricordare che il primo saggio positivo e fruttuoso, in fatto di disegni di Paolo, non rimonta che al 1921, e ne va dato il merito a Tancred Borenius [1]; e che, solo nel 1926, il barone Hadeln, proseguendo per questa via, ci ha offerto nel suo volume magistrale dedicato ai veneziani del pieno cinquecento, i disegni principali del pittore, riprodotti, vagliati e definiti [2]. Il che non vuol dire si sia nemmeno ora giunti a un chiarimento pieno; perchè il libro intorno a Paolo del sig. P. H. Osmond, uscito or ora, ritorna alle più perniciose confusioni e ammissioni; a cominciare dal quel preteso schizzo del Martirio di Santa Giustina della Biblioteca Reale di Torino che l'Hadeln stesso, ma nel 1912, aveva pubblicato come genuino, guardandosi bene però dal confermare questa opinione, nella citata sua opera capitale. Ed è infatti assolutamente da rifiutarsi [3].

Ci converrà distinguere subito i disegni di Paolo in tre categorie, diversissime per scopo e per maniera. La prima è la più importante dal lato critico, perchè si riduce a una serie di minuti studi aggrovigliati e veloci, memorativi alquanti, altri più elaborati; ma tutti rappresentanti lo sviluppo di un motivo e di un quadro; e son essi che ci permettono di perseguire l'idea entro i meandri della sua genesi, fin dove è possibile e rispettoso farlo. Le porte d'oro della creazione non furono mai più chiuse di quanto

Fig. 84 – P. VERONESE: DISEGNO PER INCISIONE (?)
Berlino – Kupferstichkabinett.

ci appaiono in questo artista, il quale pur sembra, a lavoro compiuto, semplice e patente come un bimbo. Non ci è possibile scorgere in nessun momento, attraverso le opere di Paolo, la fatica e lo sgomento che sempre accompagna l'apparizione di quel prodigio umano e divino che si chiama arte.

Questi studi, ora radi, ora ammassati e caotici, se hanno spesso riferimenti indubitabili con opere note e certissime, non le mostrano mai organizzate, come poi nacquero.

Sembrano scherzi lievi, giochi della penna arguta e sottile, precorrenti

Fig. 85 – P. VERONESE: STUDIO PER IL CENTURIONE DI CAFARNAO
Madrid – Biblioteca Nazionale.

in maniera evidente il rococò, specie il veneziano, il quale si rifà a lui come a maestro anche in questo campo, con affinità che possono (e lo vedremo) ingenerare le più naturali confusioni. Al disegno qualche volta si aggiunge una pennellata di bistro, come per provarne la pittoricità, che era la meta della fantasia paolesca. Le figure vi vengono perseguite in parecchie pose successive, come le fotografie in una pellicola cinematografica; i gruppi vi sono appena accennati, e (stupefacente!) talvolta, quasi a provare ai nostri occhi presuntuosi tutto il secreto della genesi artistica, c'è non un segno a ricordare o a precisare, ma una parola; una parola che accenna il soggetto del santo, del personaggio, o del nume che sarà dipinto, o il suo magico colore. Dunque quel povero e quasi insignificante groviglio, che a noi par tanto poca cosa, era nella vivida mente tutto un programma interno di forme e di colori, che non potevano essere nemmeno accennati nel disegno, spogli della veste cromatica, con cui sarebbero nati, senza possibilità di scissione. Astrarne un vero, definito simbolo lineare, era un non senso; una contraddizione in termini.

Oltre a ciò va ricordato che la trama delle idee paolesche, se fu inesauribile per il campo cromatico, fu limitatissima nel campo compositivo, che veniva naturalmente a essere subordinato e quasi annientato nel colore. Le vere invenzioni del Veronese, a ben guardare, non furono più

Fig. 86 – P. VERONESE: STUDIO DI DONNA SEDUTA
Firenze – Uffizi.

di una quindicina; e bastarono pienamente alla musica delle sue tinte inaudite.

La ricognizione recente di questo genere di sicuri disegni ha quindi importanza piuttosto secondaria per l'arte, benchè non manchino mai di interesse e di sapore quelle sceltissime opericciole, non foss'altro per la possibilità che ci offrono di allontanare dalla cerchia onesta del vero Paolo una infinità di altri disegni, più condotti e più rifiniti, che lo diminuirebbero altrettanto, quanto questi poco lo innalzano.

Fig. 87 – P. VERONESE:
STUDIO PER LA CENA DI CASA CUCCINA
Berlino – Kupferstichkabinett.

Servono poi anch'essi a provare in modo indubitabile, che il Veronese non ha molto a che fare con la cerchia veneziana vera e propria. Se esiste possibilità di un qualche paragone, questo non si può riferire nè a Tiziano nè ai giorgioneschi in genere, ma al solito Parmigianino; e non parliamo delle affinità più evidenti ancora, con i veronesi contemporanei, come Bernardino India e il Farinati, o dei collaterali, quali lo Zelotti. Un modo di disegnare che sarà invece tipico dopo, a Venezia e fuori.

Il tanto celebrato disegno del Cambiaso, non sarà che la riduzione a cifra di questo metodo, anche là dove egli accenna alle figure con delle riduzioni geometriche, che sembrano precorrere i cubisti. Questa semplificazione è già sobriamente in Paolo, il quale rappresenta le teste come un poliedro, spartendo il viso con due freghi a croce (4).

Fig. 88 – IMITATORE DI P. VERONESE: STUDI PER UNA DECAPITAZIONE
Firenze – Uffizi.

La seconda maniera disegnativa del maestro è la più interessante dal lato artistico; poichè rappresentata da un modo largo, pittorico, tutto per il vero, spumoso, soffice, vivo, dei nostri giorni, come un Renoir o come un nostrano Spadini. Sono in tal caso per lo più studi di teste, per ritratti o per composizioni, studi di carattere trattati a matita leggera, con qualche tocco di bianco o di pastello rosso.

Vengono per ultimo i disegni più rifiniti, condotti a punta di pennello, in grigio, con lumeggiature di biacca; veri dipinti in piccolo, con tutte le qualità di un quadretto, nato fatto per vivere a sè. È questa sorta di opericciole che fa venire in mente, per effetto, i chiaroscuri a due o più legni di Ugo da Carpi e dei suoi imitatori; ed è la più tipica, per quanto la meno artistica, della scuola veronese. In questo campo Paolo può essere avvicinato davvero al Farinati, e ritenuto il precorritore di quei disegni rifiniti e poco simpatici che resero celebre il pur veronese Jacopo Ligozzi, alla Corte di Toscana. Non più lumeggiati in bianco, ma in oro, e sempre più straniati dal loro compito vero, di preparazione delle opere d'arte, di notazione della visione e dell'idea.

Le confusioni tra maestro e scuola sono in tal caso le più naturali, mancando, anche quando i disegni sono genuini di Paolo, quello spirito

che li fa distinguere alla prima. La differenza sta solo nella maggiore o minore lievità della pennellata, non in altro, donde il bisogno di gran prudenza per non cadere nella pania delle vicinissime imitazioni. Fatte spesso nella bottega e sorvegliate e dirette dallo stesso caposcuola.

Questi disegni precisi hanno evidentemente uno scopo particolare. Rappresentano o il *modello* che i discepoli dovevano tradurre in pittura, o il *modello* che l'artista preparava per il committente o per un qualche concorso.

Sul tipo di quello per San Pietro Martire, a cui presero parte intorno al 1525 il Pordenone, Tiziano e Palma il Vecchio; quando cioè ancora non si usava dipingere uno schizzo a colori vero e proprio, venuto in voga solo verso la fine del seicento, e di uso canonico nel settecento; ma tentato una prima volta, crediamo in via del tutto eccezionale, per il Paradiso del Palazzo Ducale. Lo prova nei riguardi di Paolo, sino all'ultimo, in modo perentorio, quello studio per il Trionfo di Venezia eseguito poi nella Sala del Maggior Consiglio, che possiede Lord Lascelles a Londra; studio pubblicato per la prima volta da Tancred Borenius ("Apollo", Aprile 1925, pag. 190); il modello più interessante fra tutti, perchè il disegno non vi è portato a quella perfezione che negli altri diviene persino noiosa. Come dimostra, nel genere rifinito, il San Gerolamo dell'Albertina, testè rivendicatogli dal Suida ("Belvedere", 1927, pag. 56), sottraendolo al Muziano a cui era assegnato; quasi identico al quadro di Paolo in Sant'Andrea della Zirada a Venezia.

Credo sia opportuno chiedersi, in questo caso, se il Veronese non andasse tanto in là anche per altra ragione particolarissima; intendo quella di offrire con tali operette il modello sicuro per l'incisore. Parrebbe confermare una tale ipotesi il trovare che un disegno di questo genere (fig. 84) del Kupferstichkabinett di Berlino, rappresentante la Madonna in gloria e al basso i Santi Tomaso e Cecilia, è stato effettivamente il modello di una stampa di Raffaele Sciaminossi (Batsch, XVII, 234, n. 97). E non pare si opponga la constatazione della data, alquanto posteriore alla morte del pittore, che deve essere assegnata all'incisione, poichè lo Sciaminossi nacque nel 1570 e morì giovane nel 1620.

A questi tre tipi, chiaramente distinti, va aggiunto un gruppetto di eccezione, in cui Paolo mostra risentire le stesse influenze notate nella sua tarda pittura; innanzitutto del Tintoretto. Si palesa evidente nello studio per il Centurione di Cafarnao, della Biblioteca Nazionale di Madrid (dove non è il solo del Veronese), per cui è tanto agevole il confronto con la pittura; giacchè questa è custodita nel Prado (fig. 85); toccato di pennello, a tratti larghi, con evidenti ricerche luministiche. Più tintorettesco nella mossa che nel fare del disegno, soffice e leggero come un Guardi

Fig. 89 – B. CALIARI: STUDIO DI TESTA FEMMINILE
Firenze – Uffizi.

in anticipo, è lo studio di un Gondoliere, della raccolta Russel a Londra, riconosciuto dall'Hadeln (tav. 53 del citato suo volume); e altrettanto si dica dello studio d'uomo seduto, visto da tergo, del visconte B. D'Hardecourt, pure a Londra (Hadeln, tav. 54). La Suonatrice di clavicembalo invece, degli Uffizi, tratteggiata similmente a matita grassa e pastosa, mostra evidente la tarda simpatia di Paolo per i Bassano, a cui s'ispira nel modo più patente (fig. 86).

Fig. 90 - B. CALIARI: PARTICOLARE DELLA NASCITA DELLA VERGINE
Venezia - R. Gallerie dell'Accademia.

Ai disegni del primo gruppo, una trentina circa, considerando il recto e il verso; quelli spediti e memorativi, che solo talvolta in certi guizzi di angeli raggiungono accenti altissimi, quasi rembrandteschi (Hadeln, tavv. 29, 30), in parte pubblicati dal Borenius, dal Lee, dal Murray, e dallo Stix, noi riconosciamo studî per la Cena in Casa di Simone, che è a Brera, per il Martirio di San Giorgio di Verona, e per la tardissima opera commessa a Paolo per la Sala del Maggior Consiglio, rappresentante il Papa Alessandro III accolto dal Doge Sebastiano Ziani, che solo gli Eredi del maestro poterono eseguire. Altre corrispondenze troviamo nel gruppo copioso riprodotto dall' Hadeln; per l'Adorazione dei Magi di Londra, del 1573, per le nozze di Cana di casa Cuccina a Dresda (fig. 87), per la Visi-

tazione di Lord Powis, ritrovata e illustrata dalla Signora Ingersoll-Smouse (5) (tav. 35), per l'Incoronazione dell'Accademia (tav. 38) e persino studî per uno schizzo ad olio per il Paradiso (tav. 42) oggi nel Museo di Lilla, fatto in concorrenza del Tintoretto e di Francesco Bassano, che è l'unica accennata eccezione alla regola dei *modelli* disegnati (6).

Questi e pochi altri i rapporti positivi fra gli studî frettolosi e di composizione e le opere paolesche.

A questa lista, che registreremo a suo luogo con precisione, non credo si possa aggiungere molto; da parte mia ho creduto poter suggerire l'attribuzione di un disegno dell'Albertina, rappresentante un Sacrificio e il profilo di una Dama pregante (Catalogo Fröhlich-Bum, pag. 111); e più evidente ancora apparirà il riconoscimento di un altro disegno, pubblicato dal Planiscig sotto il nome di Tiziano Aspetti (Venezianische Bildhauer, pag. 562), ove si possono riconoscere studi per le figure a chiaroscuro, entro nicchie, ai lati del quadro con Sebastiano Veniero, della Sala del Collegio in Palazzo Ducale; e schizzi per un gruppo tipico della Carità.

Purtroppo le confusioni sono in questo campo grandissime ancor oggi; per la facilità di ritenere dovuti al Maestro lavori che sono soltanto copie; così si dica per il disegno della Sacra Famiglia con Santa Caterina, che è agli Uffizi, assieme al quadro; di quello per la pala oggi a Londra, proveniente da San Benedetto Po, che si trova nella raccolta Querini Stampalia a Venezia (fondo Aglietti); del gruppo con i cani scherzanti col gatto tratto dalla Cena di Brera (R. Gallerie dell'Accademia a Venezia; Meissner, pag. 31); del disegno che ripete la pala maggiore di San Sebastiano a Vienna, per citare solo qualche esempio (Meissner, pag. 41).

Si connettono a queste incomprensioni quelle che si riferiscono a disegni veronesi, ma non di Paolo, tipici per le colleganze col Parmigianino, quali le due Madonne dell'Albertina, chiarissimi esemplari di Bernardino India (Fröhlich-Bum, 152-154, assegnati al Farinati; Meissner, pag. 43); o probabilmente di scuola, come la Cena in casa di Simone della Galleria Nazionale di Budapest, intinta di manierismo e di modi tintoretteschi, opera al massimo di Alvise Benfatto (Meder, Albertina, 556); a cui potrebbe anche appartenere il citato disegno per un Martirio di Santa Caterina della Biblioteca Reale di Torino (Osmond, tav. 47). Si raggiunge il colmo di queste confusioni allorchè si attribuiscono al Veronese disegni di complete composizioni, come la Presentazione al tempio della Graphische Sammlung di Monaco (Becker: Handzeichnungen in Privatsammlungen, tav. 41; e Osmond, tav. 63), appena ispirate da opere del maestro, o le due o tre elencate nel ricordato Catalogo dell'Albertina (nn. 105, 106, 109), fra cui la Decollazione del Battista, che è un disegno del bolognese tintorettesco Odoardo Fialetti, per un quadro firmato del Duomo di Tolmezzo (n. 115; id., 110).

Fig. 91 – P. VERONESE: LA VIRTÙ E IL VIZIO
Parigi – Louvre.

Si aggiunga a tutto questo la possibilità che ragionevolmente si presenta di scambiare i disegni di Paolo persino con opere del pieno settecento; anche in questo, figlio diretto del Veronese, che fu al pari del Correggio uno dei più evidenti precorritori della pittura barocca e rococò; esemplificativa la bella testa di guerriero del British Museum (Meissner, p. 80), che altro non sembra se non un'opera di G. B. Tiepolo. In questo caso e in altri si rimane perplessi; così per il doppio disegno della raccolta De Nicola, testè acquistato dagli Uffizi; con studi di donne e di guerrieri per una decapitazione, alquanto più nervoso e meno fluido del sicuro Vero-

nese; e in tal caso solo assegnabile alla maniera del Ricci (fig. 88). Con sbalzo di un secolo e mezzo (7).

Inimitabili riescono gli studî di teste, come quei due di negri (Louvre e Raccolta Russel di Londra), colti dal vero, con mirabile finezza (tav. CIV) per porli poi nelle Cene e nelle Adorazioni dei Magi, come valletti o come Re; e certo di Paolo è anche quella testa della Graphische Sammlung di Monaco, attribuitagli tradizionalmente, e tipica per i contatti con la pittura bresciana (Hadeln, 48). Non posso invece convenire con il valoroso critico germanico nell'assegnazione di quella femminile della raccolta Santarelli agli Uffizi (fig. 89), tutta punteggiata, certo perchè usufruita come spolvero, alquanto grossolana di tratti e asimmetrica; attribuibile invece al fratello Benedetto, nel suo momento più decisamente paolesco. Non è infatti altro che lo studio per la figura femminile, accanto a Gioacchino, nella Nascita della Vergine dipinta per la Scuola dei Mercanti, ed oggi alle Gallerie di Venezia (fig. 90).

Le incertezze crescono e divengono talvolta quasi insolubili, quando passiamo ai disegni più rifiniti, condotti a punta di pennello, e rialzati da tocchi di biacca. Ne è, si può dire, il prototipo la graziosissima scena del Louvre, rappresentante la Vergine, che sta ritagliando una camiciola al suo Bimbo divino (tav. CV). Egli l'accarezza dal suo alto piedestallo, su cui si appoggia, con accanto il cestino da lavoro, mentre per far festa alla coppia sacra e casalinga gli angioli suonano in concerto viole e violini. Pari di bellezza sono la Fuga in Egitto di Londra (Hadeln, tav. 58), e il progetto di pala, con la Madonna fra due Santi, delle raccolte berlinesi (fig. 84). Meno bella, per leziosità di posa e complicazione di simboli, è la scena della Virtù e del Vizio del Louvre (fig. 91); a cui si avvicina, per quanto un po' più scadente e manchevole nello scorcio del braccio proteso, l'allegoria della Vittoria all'Albertina (Fröhlich-Bum, 112). In entrambe trapela la scuola, e specialmente la linda maniera di Carletto, adattissima per queste piccole cose.

Alla scuola ancora si debbono avvicinare, per la contraria ragione della grossolanità, tanto la Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni, quanto il Cristo risorto fra i Santi Pietro e Domenico (Hadeln, tavv. 56 e 61); il primo del Gabinetto dei disegni di Berlino, il secondo di quello del Louvre. Caratteristico per le guance enfiate l'uno, come si noteranno in Benedetto Caliari, per la rozzezza del modo e del tocco l'altro. Non pare invece siano da rifiutarsi lo studio per ritratto a figura intera di Signore con Bimbo, del Louvre, molto prossimo a quello della raccolta Contini a Roma (Meissner, pag. 5; Braun, 62405); nè quello per una Crocifissione del Museo Bonnat a Bayonne, ove si conserva anche uno studio per pala, rappresentante tre Santi, ripetuto letteralmente da un altro dell'Ambrosiana

(cfr. A. Venturi: Studi dal vero, pag. 328, per la Crocifissione; e 327 per i Santi; quello dell'Ambrosiana è riprodotto in Meissner, p. 27; Braun, 75184).

Altravolta, come per le Cariatidi dell'Albertina (Fröhlich-Bum, 121, 122), di un fare molto prossimo al Vittoria, dove una vecchia scritta mette innanzi il nome di Paolo, se non è certo il caso di pensare a lui, vien fatto di chiedersi se il richiamo del Veronese non voglia ricordare gli affini al maestro; nel nostro caso quel collaterale Gianantonio Fasolo che usò largamente questi sostegni antropomorfici in quasi tutti i suoi affreschi. Motivo, come abbiamo veduto, derivatogli forse dal Vittoria, con cui sembra sia stato garzone quand'era giovanetto. Ma pur fra questi interrogativi, pur fra le molte incertezze, la figura del grande Veronese si è venuta rischiarando e avvicinando a noi. Il tempo non ci recherà da questo lato grandi sorprese; perchè poche sono le opere eccezionali in un tal gruppo sussidiario e secondario, secondario specialmente per Paolo per natura sopratutto pittore, e quindi poco amico di quelle astrazioni dal vero che sono i disegni. Essi hanno di rado un interesse soverchiante i limiti di ciò che si dice storia; e toccano molto difficilmente il cuore. Come opera d'arte vera e propria in sè e per sè.

Fig. 92 – ANTIPORTA
DEL DE RE ANATOMICA DI REALDO COLOMBO
(da cliché favorito dall'editore Olschki).

Ci basta pensare quale più alto sussidio sono, a questo proposito, gli studi accaniti del Tintoretto, che frugano i corpi e le anime, per capire quanto da meno debbano apparire quelli del Veronese; quasi sempre notazioni, variazioni, schemi frettolosi più che disegni. Solo in qualche studio di particolare la tecnica pittoresca respira e raggiunge davvero l'opera d'arte; in quelli in cui la sua anima ingenua si abbandonava per puro godimento a quella ebrietà visiva che fu sempre il suo vanto maggiore. I disegni più faticati e più diligenti si può dire tornino anzi quasi alla maniera, da cui l'arte di Paolo si era riscattata per via del colore; e si riducono, lo abbiamo visto, più al compito di modelli che ad altro. Come ci prova, oltre alla incisione dello Sciaminossi, documentata dal disegno e dalla stampa, quel

frontespizio del " De re anatomica „ del cremonese Realdo Colombo, per cui pare sicuro il Caliari fornisse la nobile composizione (fig. 92), incisa da un anonimo per l'edizione del 1559, rappresentante il maestro contornato da numerosi scolari, che si protendono per vedere il cadavere ch'egli sta sezionando. Serve da sfondo un'aula, nobilmente architettata alla maniera del Sansovino, la quale fa venire in mente l'Antilibreria di Venezia; appunto destinata a queste lezioni universitarie.

Bellissima scena, pur nella traduzione fattane dal bulino, il quale non nasconde le chiare caratteristiche del Veronese e ci dà un nuovo appoggio per spiegarci la ragione di quei disegni rifiniti, che sembrerebbero altrimenti in assoluta contraddizione con lo spirito vivacissimo della musa paolesca [8].

NOTE

(1) T. Borenius: *A group of Drawings by Paul Veronese. Burlington Magazine.* (Febbraio 1921), p. 54 e segg.

(2) D. von Hadeln: *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance* (Berlino 1926), pp. 26-32, tavv. da XXII a LXIII.

(3) P. Osmond: *Paolo Veronese* (1927), p. 93 e segg.; Hadeln in "Jarhbuch d. Pr. Kunstammlungen„ (1912), II e III. Fot. Anderson 1856.

(4) Si veda in Appendice l'elenco ragionato dei disegni.

(5) F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Febbraio 1924), p. 96 e segg.

(6) Cfr. Hadeln in "Jahrbuch d. Pr. Kunstsammlungen„ (1919), p. 119 e segg. Il Ridolfi cita due di questi abbozzi del Paradiso, ancora in casa di Giuseppe Caliari, nipote di Paolo, al suo tempo: I, (ed. Hadeln) (1914), p. 345 e p. 409. Uno di questi è molto probabile sia il quadro di Lilla (Museo, n. 654), donato dalla famiglia Collini nel 1870. Il bozzetto del Tintoretto è al Louvre; quello di F. Bassano a Leningrado (Eremitaggio).

(7) O. H. Giglioli in "Bollettino d'Arte„ (Aprile 1924).

(8) R. Colombo: *De re anatomica* (Venezia 1559). Per l'attribuzione cfr. Robolotti: *Cremona e la sua provincia*, p. 693; Caliari, op. cit. p. 41.

IX - I DISCEPOLI

Paolo fu artista assolutamente inimitabile; quindi naturale che i discepoli gli stiano dattorno per dar noia anzichè per avvantaggiarlo e chiarirlo. Tanto più nel tardi della sua attività; quando sovraccarico e quasi soffocato dal lavoro, ebbe la illusione infelicissima di credere di poter soddisfare tutti, associandosi gli aiuti e gli scolari. E innanzitutto i parenti, a cominciare dal fratello Benedetto, giù giù sino ai figli Carlo e Gabriele, e al nipote Alvise dal Friso. Parenti che alla morte si tramutarono in quella perfida ditta degli Haeredes Pauli, la quale sfruttò anche oltre la tomba il nome del grande caposcuola.

Illusione; ma non in tutto. Si aggiunse in Paolo un certo calcolo, un non nascosto desiderio di guadagno, che lo fa, anche da questo lato, molto diverso e meno alto del solitario e sublime Tintoretto, tutto preso dall'arte sua, per sola prepotenza creativa.

Paolo assomiglia quindi di più, tanto per la sanità esuberante delle opere, quanto per questo abuso calcolato della scuola a un altro Paolo, ma non italiano: al Rubens. Il quale condusse questa organizzazione della bottega a sistema, e potè con questo mezzo quasi innondare l'Europa delle sue pitture fiorenti.

Qui non c'interessa naturalmente studiare le opere di scuola, in cui la maniera di Paolo non è che un pretesto e una bugia. Il suo intervento mortificante lo abbiamo notato man mano è stato necessario, e lo noteremo talvolta ancora. Ci conviene invece adesso ricercare, per via delle opere sicure, la fisionomia dei discepoli: quella modesta ma onesta faccia di ciascuno, che ci è talvolta possibile scovare attraverso le opere eseguite per proprio conto, per vedere poi dove si presenti, e se davvero si presenti, nel campo dell'attività ricchissima e in tanta parte non genuina del Veronese.

Fig. 93 – B. CALIARI: AFFRESCHI DEL SALONE
Treviso – Vescovado.

La prima persona che ci si affaccia, non come un collaboratore e collaterale di Paolo, ma come scolaro quasi necessario, e aiuto non meno naturale, è il fratello del Veronese: Benedetto Caliari. Nato dieci anni appena dopo di lui, cioè nel 1538, e quindi il più pronto fra i parenti a porgergli aiuto e a spiegarci, con le stesse sue particolarità modeste, certe influenze che nel fratello furono subito ventilate e calpestate dal genio.

Per ritrovarlo e coglierlo qual'è, questo fratello di Paolo, non tanto lontano da lui per non aver potuto usufruire dello stesso Badile, che abbiamo visto di poco più anziano del Veronese, ed essere familiare dello Zelotti, non ci resta gran cosa, ma qualche cosa pur c'è. Che sarà la chiave per scovare altre opere e per allacciare parecchie fila senza capo della gran tessitura paolesca. Alla quale collaborò per quarant'anni, con assiduità e devozione, quindi dai due lustri in su, com'egli stesso nota nel suo testamento [1].

Questo qualche cosa sono gli affreschi nella sala maggiore del Vescovado di Treviso; citati come suoi già dal Ridolfi (I, ed. cit., pagg. 358-59), e dalle migliori fonti, quali il manoscritto del Melchiori, il Ripamonti e lo stesso Federici. Rappresentano, in scene a figure mezzane, entro largo sfondo e ricco paesaggio, alcune parabole del Vangelo e ai fianchi, del pari fra colonne scanalate, entro nicchie, le Virtù (fig. 93). Una parete è

Fig. 94 – B. CALIARI: LAZZARO ED EPULONE
Treviso – Vescovado.

stata completamente rifatta, e alquanto ridipinte sono anche le altre scene rimaste, ma ad ogni modo sempre decifrabili chiaramente e tipiche per rivelarci nel pittore un artista aggraziato, senza alcun gusto per il monumentale, portato alla scenetta in cui le figure hanno un compito più decorativo che essenziale; quasi vere e proprie *macchiette*. Le allungature parmigianinesche vi sono spesso condotte a moduli strampalati (figg. 94, 95).

I corpi interminabili delle figure, fra le vesti aggrovigliate, sono dipinti entro spazi troppo alti o chiusi nelle nicchie; ma non senza gentilezza. Guai però chiedersi come stanno in piedi, guai notomizzarne il disegno; tutto apparirebbe insostenibile, e più simile allo Zelotti che a Paolo.

Fig. 95 – B. CALIARI: IL FIGLIUOL PRODIGO
Treviso – Vescovado.

Uno Zelotti nervoso, come non fu mai, meno corretto; ma, d'altra parte, meno vacuo. Adatto alle piccole cose; alle scenette georgiche, anzichè al gigantesco, e ai paesaggi, con un accento modesto, ma sincero, che dispiace sia stato poi cancellato dall'imitazione e dall'esecuzione pedissequa delle invenzioni fraterne.

E' molto probabile, come propone il Coletti, sia proprio Benedetto il collaboratore preferito dei paesaggi bellissimi di Maser; ormai dominato dall'invenzione e dal gusto di Paolo (2). Ma è anche più piacevole riconoscerlo con le sue qualità migliori, e finora completamente trascurate, in un gruppo di opere che hanno una certa fragranza e una certa indipendenza ingenua, entro alla produzione, per lo più miserabile, della scuola del Veronese.

Basta guardar bene il traballante gruppo della Carità, negli affreschi trevisani, caratteristico per le proporzioni esagerate, per le teste piccole, dagli occhi piantati troppo in alto, per chiarire il non meno traballante, ma vivace gruppo di Mosè ritrovato, che agli Uffizi usurpò per troppi anni il nome stesso di Paolo (fig. 96). Il giallo, l'azzurro, le marezzature, vi strillano, ma con risultanze ancora metalliche, alla Caroto; quelle tanto care alla vecchia pittura veronese. La donna di sinistra guida il suo putto con la stessa mossa della Carità; e tutto vi è dinoccolato, qua e là, con evidenza di richiami e di risultanze.

D'altra parte la scena di Lazzaro del Vescovado è la chiave di un quadretto dell'Hermitage a Leningrado, che, sotto il nome dello Zelotti, o

Fig. 96 – B. CALIARI: MOSÈ SALVATO DAL NILO
Firenze – Uffizi.

di Paolo stesso, attende chi glielo avvicini (fig. 97); non foss'altro per la somiglianza compositiva della scena. Anche qui un Paolo in miniatura, un Paolo in sedicesimo, come nella bella Veduta di Giardino dell'Accademia Carrara a Bergamo, assegnata per troppo tempo al manierista Pozzoserrato; ben definito dalle pitture trevisane, fra Bassano e Tintoretto, del Monte di Pietà. Quindi va data lode al Coletti di aver allontanato il nome *di maniera* per proporre quello del fratello di Paolo, congiungendolo ai paesaggi della Villa di Maser, i quali vi sono felicemente rispecchiati (fig. 98).

In questo genere minuto, si può proprio dire il pittore modesto aiuti ottimamente Paolo, nel precorrere il seicento e il settecento, che troveranno qui, specie per via del Feti, il loro alimento migliore.

Se guardiamo bene le cartelle, sovra le porte del salone nel Vescovado di Treviso, chiuse da piccole figure slanciate di cariatidi femminili, figlie del Parmigianino più evidente, siamo indotti a riconoscere in lui, e non nello Zelotti, che non fu mai un vero e proprio paolesco, il pittore di certi trascurati stanzini del Cattajo, presso Battaglia, non descritti dal Betussi; ma da me notati in una visita diligente di quello strano e ormai desolato edifizio degli Obizzi (fig. 99) [3]. Anche là vi sono, a contorno di insegne gustosamente trattate a guisa di paesaggi e di vedute di città, con, in primo

Fig. 97 – B. CALIARI: LAZZARO ED EPULONE
Leningrado – Hermitage.

piano, qualche figuretta di pura figliazione veronesiana. Di simili se ne possono vedere anche a Praglia; come si possono notare, affacciate fra lo scialbo e in quel poco che resta di conservato, paesaggi e figure sperticate, nella decorazione della piccola villa sammicheliana di Sant'Andrea oltre il Musone, ora dei conti Tiepolo (4).

Ma purtroppo il volto di Benedetto si coprì ben presto di una maschera, che ne cancellò ogni sincerità e ogni interesse. La devozione al fratello, il bisogno di aiutarlo in vita, quello di rappresentarlo e continuarlo dopo morte, cioè dal 1588 fino al 1598, anno in cui seguì Paolo nella tomba, quale capo della fiorente bottega, lo trasformò in una vittima volontaria del Veronese.

E' tipica di questo momento, o meglio di questa maniera, la Natività della Vergine, già nella Scuola dei Mercanti a Santa Maria dell'Orto, poi a Vienna, e ora nei depositori delle Gallerie veneziane, di cui abbiamo riconosciuto un disegno preparatorio agli Uffizi. Opera copiosa, e, a detta dei vecchi scrittori, una delle sue più belle; ma per noi una pura imita-

Fig. 98 – B. CALIARI: UN GIARDINO
Bergamo – Accademia Carrara.

zione di Paolo, non priva di bravura, ma senza veri pregi. Solo discernibile per la colorazione accesa, per l'enfiar delle gote fra la pedissequa imitazione fraterna (fig. 100). Ma chi non vi vedrebbe la solita Carità col suo bimbo, quella divenuta una spettatrice di Mosè salvato, trasformatasi in una delle assistenti alla neonata? E chi non vedrebbe ancora un poco di Benedetto sincero, simile ai dipinti di Treviso, nella veduta con figure, che si gode dalla porta mediana?

Pare impossibile che squisiti intenditori, come lo Zanetti, abbiano pensato a questa eco familiare e fievole del Caliari per il delizioso quadro

Fig. 99 – B. CALIARI: EMBLEMA
Battaglia (Padova) – Cattajo.

di Sant' Agata visitata da Pietro Apostolo, già in Santa Maria degli Angeli, e ora in San Pietro a Murano; ove è stupenda l'idea dell'angelo con la torcia, e tutte le figure sono nobilissime e precorritrici. Quasi di un giovanile

Fig. 100 – B. CALIARI: LA NASCITA DELLA VERGINE
Venezia – R. Gallerie dell'Accademia.

Caravaggio (cfr. tav. XXXVI). Eppure fu incisa in antico come del maestro e il fratello vi risplende in modo evidente, senza mistioni di aiuti e di scuola (5).

Viene subito dopo Benedetto per tempo, e lo supera per arte un altro discepolo e concittadino, aiuto del Veronese: Francesco Montemezzano, formatosi più tardi, poichè il primo dato che possiamo citarne è l'anno 1584, notato in un *modello* a disegno di una pala che si trova nel Museo di Darmstadt (Meder: Zeichnungen der Albertina n. 599; e Hadeln, tav. 64) (6). Oltre a ciò non abbiamo che una lettera indirizzata da Giambattista Leoni il 6 agosto 1589, per incitarlo ad andare a Roma (7), e l'anno 1600 circa, fornitoci dal Ridolfi in una brevissima vita, come data della morte, avvenuta mentre egli era ancora nella "più fiorita età„ e non senza sospetto di veleno (8). Termine da protrarsi però almeno sino al 1602, che è stato letto dal Simeoni in una Natività eseguita dal pittore per la parrocchiale di Albaredo (Verona) (9).

Siccome a noi preme qui chiarirne solo la fisionomia, ci basterà appoggiarci (cosa non fatta sinora) a un'opera sicura del Montemezzano. E questa sarà la pala, ricordata con molta lode dalle *Meraviglie*, nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Lonigo, dove si può vedere ancora (figg. 101, 102). Rappresenta il Martirio dei Titolari, con ricchezza di personaggi e nobiltà di composizione; di modo che non si potrebbe desiderare opera più chiara per fissare i caratteri del Montemezzano. Il quale vi si dimostra ad evidenza la tempra più originale fra quanti si misero al seguito difficoltoso di Paolo; con accenti chiaramente veronesi, oltrechè veronesiani, specie nel tipo della Vergine, similissimo a quello del Brusasorci figlio.

Il maestro non appare per questo meno chiaro nel congegno della scena, derivata dal martirio di Santa Giustina e da quello di San Giorgio. Ma questa discendenza non è la sola nota caratteristica del dipinto. Il colore

Fig. 101 – F. MONTEMEZZANO:
MARTIRIO DEI SANTI FERMO E RUSTICO
Lonigo – Chiesa dei Santi Fermo e Rustico.

metallico, vivo, il maggiore gioco fra luce e ombra, lo tolgono da quell'ipnosi solare che è tanto cara al Veronese più marcato.

Come il suo stesso maestro sul tardi, e da quello egli deriva, si piega verso il Tintoretto; ne ammira il luminismo stupendo, fantastico, e questo conferisce al suo colore intenzioni differenti dalle paolesche pure.

Le sue forme tendono più al massiccio che al lieve, le sue composizioni, ben disposte entro il vano o fra le architetture, sfuggono al ritmo bilanciato, tentano armonie meno consuete e meno grammaticali. Come prova la Pietà, con tre forti ritratti di Committenti del K. Friedrich Museum

Fig. 102 – F. MONTEMEZZANO:
MARTIRIO DEI SANTI FERMO E RUSTICO (PARTICOLARE)
Lonigo – Chiesa dei Santi Fermo e Rustico.

di Berlino, che il confronto con l'opera di Lonigo rende di attribuzione indubitabile (fig. 103). Ne discendono in linea diretta la Signora di Palazzo Pitti (fig. 104) e la Dama di Braunschweig (fig. 105), già ricordate, le quali si pretendono ritratti della moglie di Paolo stesso; entrambe solide, marcate, mezze Tintoretto e mezze Veronese, e certamente anche l'affresco con i ritratti di una Famiglia, proveniente dal Palazzo Regazzoni di Sacile, e ora nella Gemäldegallerie di Dresda [10].

Il pittore fu molto reputato in questo campo, in cui rivela notevoli affinità con il Fasolo, più forse che con Paolo stesso. Per cui ci si deve

Fig. 103 – F. MONTEMEZZANO: PIETÀ
Berlino – K. Friedrich Museum.

chiedere se non spetti proprio a lui, anzichè al Vicentino affine, anche quell'altro dipinto di Dresda, che raffigura una Gentildonna in veste e in posa molto simile al dipinto di Braunschweig (fig. 106).

E ci basti finire così per il pittore non indegno, sembrando inutile passare ad attribuzioni, per quanto certe, come il Battesimo di Cristo a Lendinara, nel Santuario della Madonna, corrispondente all'Ascensione di Paolo dall'altro lato della chiesa, datata 1581; o ad opere malandate, come gli affreschi nella volta dell'Anticollegio in Palazzo Ducale e il tondo di San Niccolò dei Mendicoli, pure a Venezia. Che poi il pensare alla collaborazione possibile con Paolo stesso, per dipinti quali il Battesimo di Pitti, dove appaiono forme e colori inconsueti per il maestro, e per la serie ricordata di Vienna, mi pare sia cosa da farsi in modo di sola e prudente ipotesi (fig. 107).

Anche da quel che si è detto la maniera del Montemezzano risulta evidente, per quanto può esserlo la voce di un derivato; certo molto più onesta e schietta di quella del mutevole Parrasio Micheli, il quale, dopo aver adulato e imitato il Vecellio, a cui faceva da portavoce maligno durante la dimora

Fig. 104 – F. MONTEMEZZANO:
RITRATTO DI GENTILDONNA
Firenze – Palazzo Pitti.

di Augusta, maldicendo del Tintoretto, morto Tiziano si buttò nei pochi anni che gli sopravvisse, poichè morì il 19 aprile 1578, alla più smaccata imitazione del Veronese ([11]).

Il Ridolfi dice addirittura che si servì di suoi disegni, ad esempio nella Pietà dipinta per San Giuseppe; e ne potrebbe essere una preparazione il disegno di questo soggetto, con richiami alla tomba a cui l'ancona era destinata, pubblicato dal Meissner col nome dello stesso Paolo (pag. 107, fig. 86). Derivazione anche più evidente noi abbiamo in quell'Allegoria del nascimento di Don Fernando, figlio di Filippo II, che un tempo passava al Prado (n. 479) per opera di Carletto Caliari; mentre risulta sua da

Fig. 105 – F. MONTEMEZZANO: RITRATTO DI GENTILDONNA
Braunschweig – Galleria.

documento contemporaneo, ed eseguita intorno al 1575, un anno solo dopo la morte del Vecellio (fig. 108) ([12]).

Dei figli e seguaci di Paolo è appena necessario citare Carletto, natogli tardi, nel 1570, e vissuto soli venticinque anni. Il quale si distingue in modo chiarissimo per la mistione delle forme paterne con le bassanesche, derivategli dalla prima educazione artistica avuta, per desiderio del padre stesso, da Jacopo da Ponte. Dopo aver ricordate le opere sicure, quali la Resurrezione di Lazzaro delle Gallerie di Venezia (n. 246) e il disegno che se ne conserva all' Albertina di Vienna (Braun, 70232), a cui conviene confrontare l' altro del Louvre, pubblicato dall' Hadeln, studio per un San Giovanni Evangelista (tav. 63, loc. cit.); il Cristo che cade sotto la Croce (R. Gallerie di Venezia, n. 248) e la pala della Maddalena agli Uffizî, basterà ci si fermi sull' opera più tipica e firmata. E' Sant' Agostino che detta le regole del suo Ordine; dipinto restituito da Vienna e rimesso da poco

Fig. 106 – G. A. FASOLO (?): RITRATTO DI GENTILDONNA
Dresda – Pinacoteca.

nella chiesa della Carità all'Accademia di Venezia, per cui era stata dipinta (Catalogo 1924, n. 813, fig. 109). Pulito e timido di segno, fra bassanesco e paolesco di tipi, asprigno di colori, freddo insomma ma non privo di diligenza e di sentimento.

E' in base a quest'opera che gli si può assegnare, senza tema di errore, l'Adorazione dei pastori di Sant'Afra a Brescia, non priva di qualità, specie nel colore rosato e gaio, e la paletta con la Trinità, già a Santa Maria dei Battuti di Belluno, e ora nella Cappellina del Palazzo Reale a Venezia (Museo Civico). Non certo la Madonna parecchio ripulita e restaurata di Palazzo Pitti, che è di un veronese molto lontano da Paolo, e chiaramente parmigianinesco: Felice Brusasorci ([13]).

Un mito resta per tutti l'arte di Gabriele, altro figlio di Paolo, nato due anni prima di Carletto e morto tardi a Venezia, nel 1631. La pittura che alcuni gli attribuiscono in Palazzo Ducale, nella Sala delle Quattro Porte, cioè l'Ambasciata dei Persiani, spetta al fratello; la Nascita di Cristo,

Fig. 107 – P. VERONESE E AIUTI: IL BATTESIMO DI CRISTO
Firenze – Palazzo Pitti.

già nella chiesa di Ognissanti di Treviso, restituita da Vienna, è segnata dagli Eredi di Paolo.

E se la testimonianza del Federici, che la dice sua, vuol significare solo preponderanza nel lavoro, basterebbe questo per dimostrarci la miseria del suo esecutore. Giacchè non si potrebbe pensare opera più melensa, più pigiata e peggio composta di questa ([14]).

Del resto pare che Gabriele abbia lavorato poco, e più per lucro che per amore. Probabilmente alla morte stessa dello zio, avvenuta due anni

Fig. 108 – P. MICHELI: LA NASCITA DI DON FERDINANDO DI SPAGNA
Madrid – Prado.

dopo quella di Carletto, mancatigli i parenti più prossimi, e lo stimolo al lavoro, lo abbandonò completamente, contento di godersi gli agi della vita che gli permettevano larghi le eredità familiari ([15]).

Così, intorno al 1596, ebbe termine, e non fu male davvero, quella strana società dei due fratelli e di Benedetto, che, abusando del nome grande del Veronese, s'era intitolata Haeredes Pauli. Nelle cui opere, anzichè assommarsi, le virtù dei tre Caliari si opposero le une alle altre, con l'esito più disastroso.

Siamo ormai al più dichiarato manierismo; cioè alla rinuncia di ogni ricerca e alla mancanza di ogni personalità. Il saccheggio più spudorato bastava, come bastava ormai alla bottega dei Bassano.

E' la caricatura, la scimmia di Paolo, tanto più miserevole in quanto fatta da quelli proprio che gli erano stati più vicini, e che avrebbero dovuto meglio comprenderlo nell'arte, e rispettarne l'inimitabile glorioso

Fig. 109 – C. CALIARI:
SANT'AGOSTINO DETTA LE REGOLE DEL SUO ORDINE
Venezia – R. Gallerie dell'Accademia.

patrimonio. Niuno sprecò invece più di loro un nome tanto grande. D'altra parte le opere di questa risma ne sono siffattamente lontane, che la vanteria serve solo a renderle più ridevoli e più dispregiate.

Ben fece Alvise Benfatto, detto Del Friso, morto il 7 ottobre 1609, di sessantacinque anni, nipote di Paolo per via di una sorella, cercando di staccarsene, per seguire le maniere di Palma il Giovane e dei tintoretteschi. Ne uscì una pittura falsa ed enfatica; ma almeno senza pretese di rivaleggiare con l'inimitabile Veronese. Ed è per questo che è facile riconoscerlo nelle molte opere sparse nelle chiese veneziane, da San Niccolò dei Mendicoli all'Angelo Raffaele, e nei disegni, fra cui certissimo quello dell'Albertina, rappresentante il Giudizio di una Santa; e probabile quello di una Cena, pubblicato dal Meder come dello stesso Paolo, della Galleria Nazionale di Budapest (Meder, n. 556). In base alle quali opere tutte è facile restituirgli quelle quattro Scene della Genesi agli Uffizi, calde di colore e alquanto tenebrose, quindi lontanissime dall'arte di Carletto Caliari sotto il cui nome sono esposte invano.

NOTE

(1) Per Benedetto Caliari vedi HADELN in "Thieme-Becher Lexikon", V, p. 390; PINI-MILANESI: *Scrittura di Artisti Italiani*, III; e RIDOLFI cit. (ed. Hadeln), I, p. 353 e segg. Il testamento di Benedetto è pubblicato dal CICOGNA: *Iscrizioni Veneziane*, IV, p. 197.

(2) Intorno al possibile intervento di Benedetto a Maser cfr. L. COLETTI in "Dedalo" (Novembre 1925).

(3) Vedi in Appendice gli accenni intorno agli affreschi delle Ville paolesche.

(4) Ibid.

(5) Per Benedetto, oltre il detto a nota 1, sono da vedere i disegni pubblicati come di Paolo ("Martirio di San Sebastiano" e "Cucitrice") a Rotterdam, racc. Schmidt-Deyener. Cfr. *L'Art Flamand et Hollandais* (1913), p. 180-181.

(6) Il disegno di pala del Montemezzano a Darmstadt si vede riprodotto dall'HADELN, loc. cit. tav. 64. Quivi, a tav. 65, uno studio chiaramente suo di una giovane, e a tav. 66 uno schizzo di due signore sotto il portico di una villa. Disegno che ricorda anche alquanto Benedetto Caliari e specialmente il quadretto di Bergamo.

(7) G. B. LEONI: *Lettere familiari* (Venezia, 1593); II, c. XXVIII.

(8) Vedi RIDOLFI cit., (ed. Hadeln), p. II, p. 19 e segg.

(9) L. SIMEONI: *Guida di Vienna e provincia* (1909), p. 403.

(10) L'affresco di Dresda è riprodotto nel *Der Cicerone* (Marzo 1925), p. 295.

(11) Intorno a Parrasio Micheli cfr. HADELN in "Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen" (1912), fasc. 2-3. Per i disegni vedi lo stesso loc. cit., tav. 20-21.

(12) Cfr. RIDOLFI, ed. cit., II, pp. 137-138.

(13) Per Carletto Caliari si veda HADELN in "Thieme-Becker Lexikon", V, p. 391; *Venezianischen Zeichnungen* cit., tav. 63, e RIDOLFI cit., I, p. 351 e segg.

(14) Il quadro di Treviso, ora nei depositori della Galleria all'Accademia, è citato nel *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia* (G. FIOCCO, 1919), sotto il nome degli Eredi di Paolo; n. 6, p. 5.

(15) Per la bibliografia di Gabriele si veda il ricordato "Thieme-Becker Lexikon", loc. cit., e il RIDOLFI cit., pp. 361-2.

X - L'ARTE DI PAOLO

Abbiamo tentato finora la conquista dell'arte di Paolo; quella cognizione cioè che appare l'opera più necessaria e più meritoria per questo grande pittore; il più pittore dei pittori, in un certo senso, ma anche uno degli artisti più trascurati e più malintesi.

Questa ansia di riscoprirlo non poteva e non può permettere di valutarlo con quella tranquillità sicura e piena, che viene dalla conquista perfetta. Non c'è quasi grande museo dove il nome di Paolo non sia usurpato e sprecato; e ci vuol tempo, cognizione e prudenza, prima di riuscire ad atterrare tutti i falsi idoli e a rimettere nel loro giusto posto i veri dei.

Per Paolo sopratutto, che è il più provinciale e, nello stesso tempo, il più veneto degli artisti. Provinciale nell'ossa, nel profondo; ingenuamente, appassionatamente; il che vuol dire non comprensibile nella risonanza della sua arte, se non collocato entro il *medium* in cui sorse e si formò. Veneto, d'altro canto; ma di una venezianità più arcaica, quella custodita in casa, restia ancora a certe complicazioni ormai trionfanti fra le lagune, più elementare, direi, ma non meno schietta. Quella venezianità arretrata che fece certo apparire Paolo, non appena approdato alla Dominante, come uomo di altri tempi, un *déclassé*; quasi come il montanaro che s'inurba.

I colori, che il giovane spavaldamente usava, erano sì i suoi più cari, il suo tesoro; ma non le piaceva vederli ostentati in tal modo, gettati alla brava, luccicanti, abbaglianti, innumeri, come una pioggia d'oro; con una splendidezza che stupì anche lei, madre della pittura integrale; la pittura costruttiva, cioè la pittura moderna. Niuno li aveva padroneggiati di più, ma niuno anche aveva osato farli cantare così apertamente, a tutta voce, senza sottintesi, senza smorzature, limpidi e cristallini; tantomeno allora, quando la città si era abituata a una maniera tutta velature, dottrina e avvedutezza.

Da lungo tempo ci si era accorti a Venezia che non sempre la voce più alta è la voce più bella; che dal colore accordato si poteva arrivare a una pittura meno squillante, ma più doviziosa, più preziosa e più intima. Bastava aprir gli occhi sull'incantevole laguna, dopo averli educati alle ricchezze del colore orientale, per vedere che quell'atmosfera dolcissima, derivante dai vapori delle acque, di cui l'aria è sempre suffusa, danno alle tinte una morbidezza, una carezza, un incanto, che altrove, ad esempio nella tagliente atmosfera di Toscana e di Roma, non erano conosciuti. E che questa sottomissione del colore al predominio atmosferico, anzichè far danno, aggiungeva misteri di penombre e di velluti, ricchezza di accordi al pigmento brutale.

L'atmosfera veniva così, quasi naturalmente, ad imporsi, per l'evidenza della sua efficacia; e il colore non poteva non impregnarsene, e non avviarsi, grado, grado, alla conquista della prospettiva aerea e delle esigenze e attenuazioni della luce. La scienza divenne anzi scaltrezza. Per ottenere effetti la pittura non si limita a servirsi di queste conquiste, sempre più decise e convinte, ma le forza, fino a dimenticare o trascurare (perchè non vi è alcuna ragione per considerar questo come una licenza) la direttiva luminosa, per moltiplicare gli effetti. Le luci sprizzarono allora dove occorreva o piaceva, per lo sviluppo del dramma pittorico, e ne nacque il prodigio dell'arte tintorettesca.

Così la sottomissione musicale delle tinte a un'armonia più ampia e predominante, a un'intonazione più regolata e più complessa, portò ad una specie di prevalenza del tono sul colore. A una pittura tutta in sordina, smorzata e raffinata, che raggiunse i limiti estremi, là dove il mistero sta per sboccare nella leziosaggine. Basterà che il sovrano di questa pittura, supremamente orchestrata, sia soverchiato dagli imitatori, meno avveduti o meno geniali, perchè l'artificio faccia capolino evidente, e si arrivi alla maniera.

Paolo Veronese si affaccia a questo mondo colmissimo e sazio, quasi nello stato di grazia di un primitivo: conservatosi tale, non per ignoranza ma per ingenuità. Quella simpatica ingenuità che è il retaggio buono della pittura paesana, quando non è sciocca. L'ho già accennato, a Verona, dopo un periodo di fioritura mirabile, secondo le leggi dell'arte internazionale, per cui la città per mezzo secolo fu la dominatrice del Veneto, da Altichiero a Pisanello, l'arte si era polarizzata intorno al Mantegna. Dominatore per via del polittico di San Zeno e di altre opere minori, che certo lo contornarono in città, e quindi per via della prossima Mantova, ove il fiero padovano si era fissato, riverito e temuto come un tiranno. Altrettanto gran maestro della forma, quanto cattivo aiuto per il colore. I veronesi non poterono che rettificarlo secondo le possibilità degli artisti onesti, ma mediocri, quali erano ormai. Ridotti a provincia artistica, non più a centro indipendente e

quasi sovrano; sorte naturale di tutta la terraferma, man mano che si estendeva il dominio trionfante di San Marco. La sua pittura fu ormai un fenomeno dialettale, notevole solo in quanto manteneva inflessioni sorpassate altrove, o in quanto da queste inflessioni sapeva trarre qualche cadenza propria, anche se esigua.

La frase dialettale, l'idiotismo paesano, riacquistarono per opera di Paolo un valore universale, a cui la città, sempre ricca d'ingegni notevoli, ma non di geni, non era più abituata. E lo riacquistarono proprio per la fedeltà quasi inaudita del figliuolo prediletto; che doveva portarla alta per il mondo, come una bandiera. Essa aveva avuto, poco prima di Paolo, un altro suo figlio, dotato delle più brillanti qualità: quel Bonifacio Pitati che fu l'erede migliore e maggiore di Palma il Vecchio, e uno dei dipintori più ricchi di doti e di colore dell'arte veneziana. Ma fu un figlio, veronese solo per il caso della nascita, da aggregarsi alla grande famiglia giorgionesca, in cui ebbe un compito e un vanto davvero eminenti.

Paolo, anche se venuto dopo, quando le lusinghe di Venezia, non fosse altro per via di questo glorioso suo concittadino, erano divenute sempre più vivaci, non volle essere che un devoto della sua antica terra. L'amò con la tenerezza che non ammette dubbi e tormenti, e tutta la sua arte modesta, a cominciare da quella garrula, e ai confini con lo stridulo di Giovanni Caroto, che fra le sapute lagune avrebbe fatto sorridere, e quella anche meno alta, perchè più incerta di Antonio Badile, suo secondo maestro, gli sembrò adorabile.

Lo stridulo, il gridellino di quei colori freschi, anche se non sempre accordatissimi, si fissò nelle sue pupille d'aquila; e gli penetrò nel cuore. Nel cuore dell'artista vero e grande ch'egli era. E si trasformò in una musica, al cui paragone i precedenti paesani sembravano ridicole cose senza vita; ma che pure partiva di là, era tutta pervasa della veronesità, che sublimava per sola virtù di genio, come Tito Livio aveva fatto della sua *patavinitas* famosa.

Ed ecco perchè, apertesi al giovane ormai riconosciuto le vie della Dominante, la sua pittura stupefece e sbigottì, prima di persuadere e di vincere. Ma ecco anche perchè l'apparizione di quest'arte fra le troppo sapienti maniere dei veneziani, rasserenò e chiarificò, iniettando nella opulenta pittura loro, già sullo spegnersi per il carico della sua stessa esperienza e della sua gloria, un sangue nuovo e rinnovatore.

In che cosa consisteva dunque questo grande colore di Paolo? Difficile, anzi impossibile dirlo, perchè l'arte ha il mistero della sua stessa grandezza, che va al di là del dominio della pratica e quindi dell'esperienza misurabile. Difficile dirlo specialmente per noi moderni, che siamo portati innanzi a questo massimo inventore di armonie coloristiche che l'arte conosca, ad

applicare idee troppo nuove e nostre, che ne sforzano certe apparenze e lasciano da banda altre qualità, forse più intime e più profonde. A chi non è venuto in mente, indagando la vivezza inaudita del suo pennello, la chiarità del colore degl' impressionisti, del resto gl' innamorati più naturali e più fedeli di Paolo? E non si è sentito spinto a parlare di certe invenzioni più tecniche che di vera arte, quali il complementarismo e il divisionismo?

Accostamenti tutti in cui c'è un fondo di verità, perchè anche molti dei pittori francesi del settanta furono pittori a canto scoperto, come Paolo, e insegnino il Renoir e il Monet; amici delle tinte azzurrine, rosee, vive, di getto, e perchè la pennellata del Veronese anticipa spesso le teorie dei divisionisti e le preoccupazioni del complementarismo. Ma nulla vi è nel pittore nostro di virtuoso, di meccanico, di complicato. Le sue stupefacenti invenzioni cromatiche nascevano dal solo istinto, senza progetti e senza calcolo. L'Helmholtz e il Chevreul non turbarono il suo cervello e non confusero il suo occhio, come quello dei neo-impressionisti, i quali fecero nuovamente dell' arte un problema tecnico.

Certo egli fu il primo a capire, con evidenza di risultati, l' importanza dell' accostamento di certi colori; fatti apposta non solo per valere in sè, ma per esaltarsi nella vicinanza. Capì poi la necessità di certe pause, da mettersi fra tinte opposte, perchè anch'esse armonizzino. E sopratutto comprese che la schiettezza della pennellata, posta giù senza ripassature, alla brava, con una parchezza che fa parere talora le semplicissime pitture di Paolo eseguite all' acquarello, sopra un campo di fondo o bianco grigiastro o di un colore tenue, azzurrino e roseo, le conservava tutto il suo valore vibrante.

I colori più azzardati, i blu madonna, i gialli ocra, i verdi autunnali veronesi, il rosa e il cinabro, divennero sotto la guida del suo occhio infallibile ammirevoli, e acquistarono diritto di cittadinanza a Venezia, arricchendovi le gamme ormai abusate e stanche del celebre colore locale. Specialmente l' azzurro, non più visto così predominante e ardito dopo il periodo gotico, innondò le sue pitture, che ne sono talvolta dominate e tutte pervase, come quel rifinito capolavoro che è il Mosè salvato del Prado, padre di ripetizioni numerose, ma non mai altrettanto genuine. Fu questo azzurro, vicino a quello dei bresciani, inaudito ormai e abbagliante, che sedusse anche l' austero Tintoretto, sorpreso della strepitosa abilità e altezza coloristica del Caliari. Tutta la scala meno artefatta delle tinte; opposta assolutamente ai rossi sanguigni, al giallo oro e ai verdi smorzati di Tiziano.

Oltre a ciò è peculiare di Paolo la marezzatura, che dà alle stoffe il loro più ammirevole risalto, alle sete il loro barbaglio. E non è se non la riduzione a colore del cangiantismo toscano, peggiorato dal Mantegna.

Ma la pienezza del colore, di questo colore a tutta orchestra, inconte-

nibile come una fiumana schiumeggiante, si rafforza per via di due scoperte, che sono fra le più mirabili nel campo del cromatismo: l'abolizione delle ombre nere e la riflessatura.

Un luminista come Paolo, che ritorna all'arte certe chiarità mattinali, certe pienezze solari, le quali parevano perdute dal tempo di Piero della Francesca, doveva capire in modo definitivo, il che è la vera comprensione, quanto gli altri avevano osato saltuariamente, e quindi senza risultati pieni; che le ombre non sono mai mancanza assoluta di colore, ma attenuazione di colore. Le ombre di una veste rossa, saranno di un rosa smorzato e incupito, ma rosa; di un berretto giallo, giallolino, e via di seguito. Con arricchimento naturale e grandissimo della pittura, la quale non ebbe più per lui angoli d'ombra pesta, di tenebre tormentose. Fu perspicua in ogni sua parte, e luce in ogni luogo.

L'occhio sagacissimo di Paolo si accorse poi che le ombre portate da un oggetto influenzano con il loro colore, vi si riflettono, e mescolano quello loro proprio, e quindi lo legano a sè, come un satellite è legato al pianeta. E tutto ciò naturalmente, senza la rinuncia a quel tono che era stato la conquista fondamentale e differenziatrice dell'arte veneziana. Patente, anche se alquanto attenuato, e non esorbitante mai, pur quando Paolo sottostette a influenze tintorettesche e bassanesche, non sempre benefiche. Il Ruskin, con ammirevole iperbole, riassunse benissimo il valore cromatico dell'arte veronesiana, dicendo che essa moltiplicò la luce, come Rembrandt moltiplicò poi le tenebre.

Sembrerebbe contraddizione, ma fu proprio il canto scoperto del colore di Paolo che riscoprì anche la forma; le ridiede cioè una evidenza, una nettezza e una placida grandiosità, che le industrie pittoresche avevano attenuato e quasi sepolto. Non più annebbiate, ma limpide e splendenti, esse si riaffacciarono dai gorghi delle profonde velature come un corpo che torni a galla. Non erano forme astratte, puramente plastiche cioè, chiaroscurate; ma intrise nelle tinte. Niuno seppe meglio di lui che è il colore stesso a generare il disegno nella realtà, e che così poteva e doveva essere anche nell'arte. Donde questa nuova conciliazione vittoriosa e veneta, fra corpo e pigmento, in quanto l'uno è in fondo l'altro, e non può vivere senza il suo compagno.

Questa la gloria del Veronese, riposta sopratutto nel colore che fu ed è il suo grido. Ma il Veronese s'impone alla pittura veneziana, alla pittura italica e all'europea, per altre qualità; più meccaniche forse, ma anche se in parte meccaniche e tecniche, non scindibili dal tutto dalla sua arte e della sua grandezza. Qualità necessarie e feconde per la pittura, d'intento specialmente decorativo, che venne dopo.

Abbiamo insistito più volte sui contatti di Paolo con Mantova, perchè

ci sembravano i più necessari per spiegarci quel sorprendente dominio degli scorci, dei sottinsù, dello spazio arioso e architettato, che fu particolarmente suo. A Mantova, più che nella stessa Roma, egli potè trovare alimento prezioso a questo suo dominio; perchè solo ivi, oltre alle influenze raffaellesche e michelangiolesche, cioè la tradizione della scuola formale più sviluppata d'Italia, era giunto, specie per via di seguaci, il riflesso dell'arte del Correggio. Del maestro quindi che più si valse degli effetti prospettici, per dipingere volte, con illusione sorprendente e piena.

Questa scienza, benchè nata specialmente con i seguaci di Piero della Francesca, e sopratutto con Melozzo, si era smarrita a mezza via, e solo l'Allegri aveva saputo portarla a conseguenze imponenti e altamente decorative. Ma, precorritore formidabile come tutti i geni veri, niuno aveva saputo ben comprenderlo e seguirlo; tutti avevano saputo sciuparlo. I suoi trionfi erano rimasti perciò eccezioni, fino alla seconda generazione. Quella che ebbe il suo caposcuola nel Primaticcio.

Le sue opere, poche fra noi, o subito distrutte, sarebbero rimaste anch'esse senza il grande seguito che ebbero in Francia, se proprio Paolo non le avesse accolte e nobilitate. Togliendo loro quella soverchia leziosità parmigianinesca che le diminuisce e le fa precipitare nella maniera.

La vittoria di Paolo fu invece di valore universale.

Impostasi nelle ville del Veneto, e poi nel cuore stesso della Dominante, nel Palazzo Ducale, questa scienza dello scorcio, questo amore delle architetture, entro cui inquadrare gli arditi sottinsù, divenne patrimonio di tutti. E fruttò, se non subito, meravigliosamente nel seicento e nel settecento. È da questa fonte, con predominio della scuola e della scienza sulla fantasia, con difetti d'intellettualismo quindi sempre più lontani dal candido Veronese, ma con risultato tecnico ammirevole, che mossero i Carracci, e più i carracceschi e mosse Pietro da Cortona.

La scienza divenne dopo perfino artificio, con gli effetti esorbitanti di Padre Pozzo e dei maestri barocchi più spinti; ma è da questa perizia nell'illudere che nacque infine la vera arte del teatro, veneta anch'essa in tanta parte, nella stessa architettura, per via del Palladio e dello Scamozzi, dai quali si passerà, per il tramite dell'Aleotti, ai fecondi Bibiena. Ne sorse quindi anche quella branca di quadraturisti che distaccò le figure dalle prospettive architettoniche, dove la dottrina predomina, quasi straniando l'una dall'altra. Sono questi ultimi tutti figli della sapienza bolognese e dell'Accademia, che l'arte veneta del settecento, ritornata a Paolo, come al suo ispiratore e precursore, associò nei suoi trionfi; i trionfi intendiamo nuovamente mondiali del Tiepolo e dei suoi seguaci.

Tale l'attivo di Paolo, che se poi si vorrà accusarlo, come si usa troppo spesso alla leggera, di esteriorità, di poco sentimento, dimenticando capo-

lavori, a questo riguardo indiscutibili, come la Sant'Elena di Londra e il San Giorgio martirizzato, diremo che il Veronese volle proprio essere così, tutto patente, tutto per gli occhi, senza misteri tizianeschi, e senza tragedie alla Tintoretto; sereno, impassibile, olimpico come un Goethe, e nobilissimo sempre.

La sua divinità era negli occhi e nel pennello, laddove è il suo vanto indiscutibile, tale da non permettere limitazioni, che non siano nella tendenza e direi nella necessità stessa della sua arte, modesta di idee, ma sempre altissima nell'esprimerle per le vie del più bel colore.

Pittura non fatta per essere amata da chi non ha la gioia di gustare le armonie cromatiche, raggiunte per via di rapporti e di valori e completata dalla più sapiente padronanza della prospettiva aerea, ma per questo non meno grande e non meno indiscutibile. Quando poi è amata, allora appare chiaro qual'è: uno dei doni più gloriosi dell'arte veneta e di Dio.

APPENDICI

DOCUMENTI

1528. Nascita di Paolo da Gabriele Spezzapreda e Caterina in contrada di San Paolo a Venezia: Caliari, p. 9; Biadego cit.: *Intorno a Paolo Veronese* (1899), p. 100 e segg.; contro Hadeln in "Kunstchronik „, N. F., XII, 257 e segg.

1541. Paolo è citato dalle Anagrafi in contrada di Santa Cecilia a Verona, di anni 14, discepolo e garzone di Antonio Badile. Dichiarato suo maestro (il Vasari ricorda G. Caroto) già dal Borghini nel *Riposo* (1584).

1551. Affreschi della Soranza. Data nell'affresco del Seminario di Venezia.

1553 (11 Marzo). Richiesta di pagamento al Card. Ercole Gonzaga per la pala di Sant'Antonio tentato, ordinata l'anno innanzi. Caliari, loc. cit., p. 17, in nota.

1553. Le Anagrafi lo ricordano a Verona. Caliari, loc. cit., p. 11, in nota.

1555 (14 Gennaio). Tiene in affitto da messer Vincenzo Zeno, "una meza in Corte de la Candela „ ai Santi Apostoli a Venezia, "con altro tanto locho di sopra „. *Italienische Forschungen* cit. (1911), IV, pag. 142.

1555. Citato dalle Anagrafi come abitante in Verona. Biadego cit., p. 104.

1555 (3 Giugno). Paolo s'impegna a dipingere, per l'altar maggiore del Duomo di Montagnana, al prezzo di scudi 130 la pala che doveva esser finita (e pare lo fosse) per il Natale dell'anno dopo; cioè del 1556.

1555 (23 Novembre). Scritta del soffitto nella Sacristia di San Sebastiano a Venezia.

1555 (1° Dicembre). Contratto fra il P. Bernardo Torlioni di San Sebastiano e Paolo, per la pittura del soffitto della chiesa, al prezzo di 150 ducati. Il pagamento ultimo è fatto il 31 Ottobre 1556. Cicogna: *Iscrizioni Veneziane*, IV, p. 151.

Vi appaiono, come aiuti di Paolo, il fratello Benedetto e un Antonio, probabilmente il Fasolo.

1556 (24 Settembre). Primo pagamento di 20 ducati su 60 per i tre Tondi della Libreria. *Italienische Forschungen* cit., p. 143.

1557. È notato per l'ultima volta nelle Anagrafi di Verona. Biadego cit., p. 105.

1557 (10 Febbraio). Secondo pagamento di 40 ducati per detto lavoro. Ib., p. 142 e segg.

1558 (ultimo di Marzo). Pagamento di ducati 105 per pitture in San Sebastiano. Cfr. notizia successiva che forse completa. Cicogna cit., p. 151 e segg.

1558 (8 Settembre). Pagamento fatto a Paolo di residui ducati 5 "per compì... di tute le piture che vano atorno la giesa et la faciata „. Quindi di tutti gli affreschi della chiesa, presbitero, navata e coro monacale. Cicogna, loc. cit., p. 151.

1558 (26 Ottobre). Impegno di maestro Domenego Marangon (falegname) di eseguire la cassa e la cantoria dell'organo. Cicogna cit., p. 154.

1559 (29 Gennaio). Contratto con il tagliapietra Salvatore per l'altar maggiore di San Sebastiano, su disegno di Paolo. Altare finito nel Febbraio del 1561. Cicogna cit., p. 182, e Hadeln in Ridolfi, II, p. 308.

1560 (1° Marzo). Pagamento di due lire, certo come resto prezzo a Paolo per la Libreria. Forse riguardante le pitture dei due Filosofi e dei chiaroscuri sulla porta. *Italienische Forschungen* cit., p. 145.

1560 (1° Aprile). Pagamento di ducati 200 per le pitture dell'organo e i disegni per il coro di San Sebastiano. Cicogna cit., p. 152.

1562 (7 Gennaio). Si stabilisce di far eseguire i tre dipinti, ancora mancanti, nella Sala del Maggior Consiglio. Lorenzi: *Il Palazzo Ducale* (1868), n. 661.

1562. Accordo per le tre pale da eseguirsi per San Benedetto Po: San Niccolò consacrato vescovo di Mira (N. Gallery, Londra, n. 26); la Madonna e due Santi Eremiti; la Madonna e San Girolamo (queste due ultime perdute; se ne conserva copia in sito). Il pagamento fu di ducati 123.

Da documento già esistente nell'Archivio di Ognissanti a Mantova. Citato in una postilla del Cignaroli, cfr. "Miscellanea Dep. St. Patria per la Venezia „ (1890), p. 30, e ricordata dallo Zanandreis, loc. cit., p. 176. Oggi perduta.

Il Caliari, op. cit., p. 51, dice erroneamente il contratto del 23 Dicembre 1581.

1562 (30 Marzo). Resto del pagamento e saldo per detti quadri, a piena conferma dell'accordo precedente. L'atto e il saldo avvengono a San Benedetto Po, presente il pittore. Caliari, loc. cit., pp. 52-53.

1562 (6 Giugno). Contratto per le "Nozze di Cana „ destinate al Refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia; oggi al Louvre. Dipinto per 324 ducati, vitto e un barile di vino. Cicogna, IV, pp. 233-34.

1562 (senza mesi). Pala dei Santi Primo e Feliciano di Praglia, ora al Museo Civico di Padova. Così si ricava dall'infido Fiandrini: *Memorie storico-cronologiche del monastero di S. M. di Praglia* (1800), ms. 93, B. P. 127, c. 39 v., 407: Biblioteca del Museo Civico, Padova.

1563 (6 Ottobre). Saldo delle "Nozze di Cana „. Cicogna, IV, p. 234.

1563. Arbitro nel giudizio dei musaici dei fratelli Zuccato, con Tiziano, Tintoretto, lo Schiavone, il Sansovino e Jacopo Pistoia. P. Saccardo: *Les mosaïques de S. M.*, pp. 46-47; Caliari, op. cit., p. 59, nota 1.

1564 (12 Agosto). Si accenna a un pagamento di ducati cento per il quadro eseguito nella Sala del Maggior Consiglio; gli altri due assegnati a Orazio Vecellio e a Tintoretto. Quadro rappresentante Federico Barbarossa e l'Antipapa Ottaviano, bruciato nell'incendio del 1577. Cfr. 7 Gennaio 1562. Lorenzi, loc. cit., n. 689.

1564 (20 Novembre). Pagamento primo, di 10 ducati, per due mezzelune per "el portego dela corte de procuratia „. *Italienische Forschungen* cit., p. 145.

1565 (18 Gennaio). Paolo abita a San Felice, in casa di messer Vincenzo Morosini; e paga ducati 60. Cicogna, IV, p. 148, n. 2.

1565 (6 Aprile). Pagamento di 40 ducati, a saldo lunette Procuratia. Cfr. 20 Novembre 1564. *Italienische Forschungen* cit., p. 145.

1565 (10 Maggio). Pagamento di ducati 5, 4, 3 per Bortolo Bozza musaicista per altrettanti passati a Paolo per i cartoni del "Miracolo del Lebbroso„ e del "Cieco Nato„. Saccardo, loc. cit., p. 64, n. 2.

1565 (16 Settembre). Ultimo pagamento per le pitture della chiesa di San Sebastiano. Cicogna, IV, p. 152; Caliari, loc. cit., p. 65, n. 1.

1566 (17 Aprile). Sponsali di Paolo Veronese con Elena Badile, avvenuti a Verona e consacrati nella Chiesa di Santa Cecilia. Caliari, op. cit., p. 70, n. 1.

1566 (29 Aprile). Matrimonio di Paolo. Cfr. notizia precedente.

1566 (1° Luglio). Ordinazione della pala rappresentante il Battesimo, per l'altar maggiore di Latisana. Gellio Cassi in "Bollettino d'Arte„ (1910), p. 484 e segg.

1567 (21 Giugno). Detta pala di Latisana è messa a posto. Cassi, loc. cit., p. 485; Caliari, loc. cit., p. 75; A. Feder in "Bollettino di arti, industrie e curiosità veneziane„ (1878-79), pp. 47-49, e G. B. Ciconi: *Storia di Udine e provincia*, p. 443.

1568. Nasce Gabriele Caliari, che sarà poi discepolo e aiuto del Padre. Questa data si deduce dal Ridolfi, I, p. 361, che lo dice morto di 63 anni nel 1631.

1568 (11 Agosto). Lettera da Castelfranco, diretta a Paolo, usufruita da questo per tracciarvi sopra un disegno di Madonna. Hadeln in *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance* (1926), p. 30. Il disegno è ad Haarlem, racc. F. Koenigs.

1570. Nasce Carletto Caliari, altro discepolo e aiuto del Padre. Questo si deduce dal Ridolfi, I, p. 353, e dalla nota 1 (Hadeln).

1570 (8 Ottobre). Pagamento a saldo di altro lavoro per il Convento di San Sebastiano (probabilmente la "Cena di Simone Fariseo„ per il Refettorio: oggi a Brera). Cicogna, IV, p. 152, e Caliari, op. cit., pp. 87-88.

1571 (3 Settembre). Battesimo a San Samuele del terzo figlio di Paolo: Orazio-Bortolo. Caliari, op. cit., p. 89, n. 2.

1572 (29 Aprile). Pagamento di L. 500 per il "Convito di San Gregorio Magno„ per il Santuario di Monte Berico. Caliari, op. cit., p. 92, n. 1.

1572 (15 Ottobre). Battesimo di Vittoria-Ottavia figlia di Paolo. Avvenne nelle case del Pittore: "in le Case de mes. Jacopo Federici„ nuova sua abitazione. Caliari, op. cit., p. 95, n. 2.

1573 (20 Aprile). Data della "Cena di Levi„ ora nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia; dipinta per il Refettorio di San Giovanni e Paolo. N. 203.

1573 (18 Luglio). Interrogatorio di Paolo da parte del Tribunale dell'Inquisizione. A. Baschet: *P. V. devant le Saint-Office* (Orléans 1880); Caliari, loc. cit., pp. 102-105.

1573 (Dicembre). "in tempo de m. Zuane dal Dolfin Gastaldo e m. Domenico Fano Vicario. M. Jacomo Gigno Scrivan et Compagni.„ Data e scritta si leggono nella Madonna che distribuisce rose a Santi e Devoti; n. 207 della Galleria dell'Accademia a Venezia.

1573. Data dell'Adorazione dei Magi, già in San Silvestro a Venezia e ora alla National Gallery di Londra. N. 268.

1575 (30 Marzo). Risulta da una richiesta del Magistrato di Udine, che li desiderava per decorare il soffitto della Sala del Consiglio, che Paolo abitava con il fratello Benedetto a Padova. Maniago: *Storia delle Belle Arti Friulane* (1823), p. 394, doc. 98.

1575 (27 Ottobre). Patto con il Cellario di Santa Giustina a Padova, per l'esecuzione della pala dell'altar maggiore. Nel costo di ducati 150 doveva esser compresa un'ancona per la Chiesa di Conca d'Albaro (altar maggiore), da darsi compita "per pasqua prossima ventura„. Caliari, op. cit., p. 121, n. 1.

1575 (23 Dicembre). Pagamento di 100 ducati per il soffitto della Sala del Collegio. Hadeln in "Jahrbuch d. k. Pr. Kunstsammlungen„, XXXII, 32 e segg.

1576 (25 Luglio). Altro pagamento. Ib.
(6 Settembre). Altro pagamento. Ib.

1577 (19 Gennaio). Altro pagamento. Ib. Manca il saldo.

1578 (1° Dicembre). Pagamento per un cartone, da servire ai musaici di San Marco. Saccardo cit., p. 64, nota 2.

1578 (7 Aprile). Lettera di Paolo (diretta al Cosmografo G. Battista dei Remi?) in cui si accenna al lavoro di certi ritratti in collaborazione con Benedetto. Blanc: *Paul Véronèse*, p. 24; riprodotta in fac-simile.

1578 (26 Luglio). Con Palma il Giovane stima i quattro dipinti mitologici del Tintoretto per l'Atrio Quadrato del Palazzo Ducale. Lorenzi, op. cit., n. 880.

1579 (15 Settembre). Morte di Camillo Caliari, figlio di Paolo; non altrimenti noto. *Italienische Forschungen* cit., p. 146.

1581. Data della pala nel Santuario della Madonna a Lendinara, rappresentante l'Ascensione di Cristo.

1582 (7 e 17 Marzo e 4 Maggio). Atti riguardanti più compere di terreno in quel di Treviso. Caliari, op. cit., pp. 144-45-46.

1582 (9 agosto). Denuncia dei beni di proprietà di Paolo; il quale risulta possessore di campi 45 di terreno, casa padronale e cortile. Caliari, op. cit., pp. 146-147.

1582 (18 Settembre). Sopra una lettera indirizzata a Paolo, usufruita per un disegno. Cfr. F. Lee: *The art of the great masters* (Londra 1913), p. 52.

1583. Data della Maddalena del Prado a Madrid.

1583. Data dell'Annunciazione. Escuriale.

1584 (26 Marzo). Paolo accetta di fare, al prezzo di ducati 35, due anconette per la chiesa di San Giovanni in Xenodochio in Cividale. Rappresentanti, l'una la Madonna incoronata dagli Angeli, l'altra San Rocco. Maniago, op. cit., pp. 394-95, doc. 149. Il Maniago tanto quivi, quanto nella Guida di Udine e Cividale, p. 108, legge 1534 per 1584.

1584-87. Figura nella Fraglia dei Pittori. G. Lorenzetti: *Venezia e il suo estuario*, cit., p. 830.

1585 (19 Gennaio). Abbozzo di lettera, dietro a un disegno per un'Adorazione dei Pastori. Berlino. Kupferstichkabinett (Deposito). Hadeln cit., pp. 28-29.

1586 (18 Marzo). Lettera a Mons. Soranzo per interessarlo a certe pendenze sue e del fratello Benedetto. Pubblicata da Giuseppe Scolari, che ne possedeva l'autografo, per Nozze Rizzardi-Guerrieri, p. 5. Cfr. Caliari, op. cit., pp. 159-160, in nota.

1588 (19 Aprile). Morte di Paolo. Si ricava dal Necrologio della Sanità: "mis. Paulo Veronese pittor de anni 60 da punta e febre giorni 8 a San Samuel„. Cicogna, IV, p. 148.

CATALOGO DELLE OPERE DI PAOLO

VENEZIA – Palazzo Ducale: Sala del Consiglio dei Dieci.

Soffitto: Giunone che versa i suoi doni in seno a Venezia – Giovinezza e Vecchiaia (cioè forse gli Stati vecchi e giovani che venivano in contatto con il tribunale). Tavv. VI e VII.

NB. A queste due figure si univa un tempo l'ovato con i Vizi fulminati da Giove, ora al Louvre (in luogo una copia di J. De Andrea). Il quadro di Giunone e Venezia fu restituito dal Belgio nel 1919. In quanto allo scomparto rappresentante la Giustizia vittoriosa che spezza i ceppi, sopra il Tribunale, è dello Zelotti, come ben dice l'opera e conferma il Boschini: *Ricche minere* (ed. sec., 1574), S. M. 21; il Ridolfi (ed. 1914), I, p. 304, opera fondamentale ma non sempre attendibile, l'attribuisce a Paolo. L'Hadeln è pure per Paolo ("Jahrbuch der Pr. Kunstsamm." (1914), H. III, p. 216). Per la datazione vedi lo stesso in Ridolfi, ed. loc. cit., e in "Jahrbuch" cit., e nostro testo (1552-1554). Per i chiaroscuri è difficile la distinzione fra Paolo e i collaboratori: cfr. "Jahrbuch" cit., p. 216, figg. 27-28. Pare gli spettino Candia e Morea.

Ib., Sala della Bussola.

San Marco che incorona le Virtù teologali. L'originale è al Louvre, alla cui voce si rimanda per notizie. Sostituito da una copia di G. Carlini.

Ib., Stanza dei Tre Capi del Consiglio dei Dieci.

Soffitto: La Virtù premiata (sopra la porta d'ingresso) – La Vittoria debella il peccato (verso la finestra di sinistra); alquanto guasti dal restauro, specie quest'ultimo; Ridolfi, 304; Boschini, 22-23. Entrambi sbagliano però attribuendo al Veronese anche lo scomparto centrale, con la Vittoria della virtù sul vizio. Opera evidente dello Zelotti (1554 c.); Hadeln in "Jahrbuch" cit., XXXII, fig. 3.

Ib., Sala del Collegio.

Soffitto: Marte e Nettuno (primo scomparto entrando) – La Fede – Venezia fra la Giustizia e la Pace; attorno alle figure della Fedeltà, Prosperità, Mansuetudine, Vigilanza, Dialettica (volgarmente nota come l'Industria) – Ricompensa e Moderazione, poste ciascuna in un riquadro. Fra gli scomparti chiaroscuri, con episodi storici e motti. Tavv. LXXV, LXXVI, LXXVII e LXXVIII e fig. 61. Sopra i seggi del Doge e della Signoria l'Esaltazione della Battaglia di Lepanto,

con Sebastiano Venier in atto di ringraziare il Salvatore, raccomandato dai Santi Marco e Giustina, dalla Fede e da Venezia; tav. LXXIX. Ai lati i chiaroscuri di San Sebastiano e Santa Giustina entro nicchie; per i quali si confronti il disegno, da me identificato, nella raccolta Prybram a Monaco (v. elenco Disegni). RIDOLFI, 332; BOSCHINI, 12 e segg.

Per la datazione giova sapere che il soffitto era dato compiuto da Francesco Bello nel 1577; cfr. LORENZETTI: *Venezia e il suo estuario*, 242; HADELN in "Jahrbuch der Pr. Kunstsamm...", XXXII, 32.

Ib., SALA DELL'ANTICOLLEGIO.

Soffitto: Affresco dello scomparto esagonale, di mezzo, con la rappresentazione di Venezia distributrice di ricompense e onori. Parecchio restaurato e non bene giudicabile.

In quanto alla datazione risulta che per gli stucchi che lo circondano vi sono pagamenti dal 23 Febbraio 1576 al 16 Maggio 1577. Manca quello di saldo; HADELN, loc. cit.; RIDOLFI, 332; BOSCHINI, 12.

Ratto di Europa. Tela dipinta per Jacopo Contarini, ancora nel 1640 in casa dei suoi eredi; BOSCHINI, *Carta del Navegar*, 352. Regalata da Bertucci C. allo Stato, per testamento, nel 1713, e già citato dallo ZANETTI, p. 103; nella Sala dell'Anticollegio, ove ancor oggi si ammira; cfr. Rinnovazione del Boschini (1733). Dipinta nel 1570 c. secondo indica lo stile; RIDOLFI, 337. Tav. LXXXII.

Ib., SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO.

Soffitto: L'Apoteosi di Venezia (nel mezzo; primo scomparto nel fondo) – Antonio Loredan difende Scutari – Pietro Mocenigo conquista Smirne (scomparti ai lati del precedente): tavv. XCV-XCVI. Il solo quadro maggiore è tutto di mano del Veronese, negli altri due dipinti prepondera la bottega. Dei quadri attorno alla sala si dice di Paolo il 21°, rappresentante il Doge Andrea Contarini che ritorna vittorioso dalla guerra di Chioggia, cfr. fig. 72, anche perchè firmato, ma poco vi è di suo; negli altri due dipinti, assegnati a Paolo dopo il famoso incendio di Palazzo Ducale del 1577, l'Ambasciata del Papa e della Repubblica al Barbarossa (2°) e l'Incontro di Alessandro III col Doge S. Ziani, eseguiti e segnati dagli eredi di Paolo, non si può citare del Veronese se non un disegno preparatorio per quest'ultimo dipinto; disegno oggi all'Albertina (v. elenco Disegni); ma pare ne fossero stati fatti anche i modelli: cfr. RIDOLFI, 349 e 355.

Per la datazione delle pitture possiamo credere che il soffitto sia stato finito prima del 1585, perchè nelle cornici appare lo stemma del Doge Nicolò da Ponte, morto in quell'anno. Le tele laterali vanno oltre il 1588; RIDOLFI, 327; BOSCHINI, 24 e segg. In più delle figure citate, fot. Alinari 15556, e Anderson 14763, 14788.

Depositorio: Adamo ed Eva con i bimbetti Caino e Abele, entro un paesaggio; tela, un tempo nella chiesetta, ora nei Depositori di Palazzo Ducale. Molto simile, ma molto migliore, di un dipinto di ugual soggetto, citato dal RIDOLFI, 336, oggi nella Galleria dello Stato a Vienna; male assegnata al Farinati (n. 388). Cfr. fig. 70. Opera tarda, sotto l'influenza del Tintoretto e del Bassano.

Depositorio: Gesù nell'Orto. Tela simile al n. 241 della Galleria di Brera, e a quella citata dal RIDOLFI, 330, in Santa Maria Maggiore. Un tempo nella chiesetta, ora nei Depositori del Palazzo Ducale, e prima nel Salotto del Savio alla Scrittura e quindi in Palazzo Reale; MOSCHINI: *Guida*, I, 505; ZANOTTO, id., I, 106. Opera però da assegnarsi, nonostante le molte vecchie lodi, alla bottega. Fot. Anderson 13166.

R. Gallerie dell'Accademia.

La pala di San Zaccaria. Tela centinata, m. 3,28 × 1,89, rappresentante la Vergine in trono, col Bambino e San Giovannino, e intorno i Santi Giuseppe, Girolamo, Francesco e Giustina. Era nella sacrestia della chiesa; per la quale fu fatta dipingere, con ogni probabilità, da Fr. Bonaldo nel 1562. Cfr. Cicogna: *Iscrizioni veneziane*, II, 127. Tav. liv.

La Cena in casa di Levi. Grande tela, di m. 5,50 × 12,78, dipinta per il Refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo, n. 203. Porta la data del 20 Aprile 1573. Fu per questo dipinto che l'Inquisizione chiamò il pittore davanti al suo tribunale il 13 di Luglio 1573. Processo pubblicato da A. Baschet: *P. V. devant le Saint Office* (Orléans 1880) e dal Caliari, p. 102. Tavv. lxiv-lxv.

La Battaglia di Lepanto, e in una gloria la Vergine supplicata da alcuni santi perchè conceda la vittoria. Tela di m. 1,63 × 1,37, n. 212. Proviene da San Pietro Martire di Murano (Boschini, S. C., 23), e non pare possa essere il modello posseduto dal nipote di Paolo, Giuseppe Caliari; Ridolfi, 345. Certo eseguita intorno al 1571, dopo la vittoria di Lepanto. Tav. lxxx.

La Madonna del Rosario. Tela di m. 1,75 × 3,17, con la data Dicembre 1573; n. 207. Dipinta per la confraternita di questo titolo, in San Pietro Martire di Murano. Opera evidentemente eseguita dalla scuola. Ridolfi, 330-331. Fig. 58.

San Niccolò dei Frari.

Soffitto: era formato dall'Adorazione dei Magi (quadrilobo in tela, forse così ridotto da un tondo, di m. 4,20 × 4,20); dal tondo di San Niccolò ricevuto dal popolo di Mira, m. 1,98, dal San Francesco stigmatizzato, m. 2,49 × 4,23; dagli Evangelisti, in quattro tele, ora riunite in due gruppi, m. 2 × 3,15 ciascuna, sotto i numeri 759, 661, 833, 256 e 261. Non è sicuro (certo non li nota il Boschini, S. P., 56) facessero parte della serie i due profeti, n. 204 e 266, con la raffigurazione di Ezechiele e di Isaia, m. 2,53 × 0,60; Ridolfi, 332. Opere tarde, ma fra le più genuine del pittore. Ridolfi, 332. Tavv. xci e xciii; fig. 71. Fot. Alinari 13854.

Magistrato delle Biade in Palazzo Ducale.

Soffitto: tela, originalmente rotonda, ora ridotta a quadrilobo, m. 3,07 × 3,25; rappresentante Venezia fra Ercole e Cerere. Bella opera della maturità, ma alquanto ripassata; n. 45. Ridolfi, 315-316. Tav. xxxv (particolare). Il complesso in fot. Alinari 13334.

Crocifissione. Tela di m. 2,84 × 4,48, dipinta per San Niccolò dei Frari, al pari del Battesimo di Brera (cfr. Milano). Opera tarda, sotto l'influenza tintorettesca. Tav. lxxxiv. Ridolfi, 332.

Annunciazione. Tela di m. 2,70 × 5,37, già a posto, nella Scuola dei Mercanti, il 29 Ottobre 1581. Cfr. *Italienische Forschungen*, IV, 141 e segg. Tav. xc. Ridolfi, 343.

Incoronazione della Vergine. Pala centinata di m. 3,90 × 2,15, su tela, dipinta per la chiesa di Ognissanti (ora chiesa del Ricovero Vecchi). Tarda ed eseguita dalla bottega. Esiste un disegno per questo lavoro, di mano del Veronese nel Christ Church College di Oxford (cfr. Elenco Disegni); n. 264. Ridolfi, 329. Fot. Alinari 13796.

Assunzione della Vergine. Tela centinata di m. 3,04 × 1,94. Pala dell'altare grande della chiesa di Santa Maria Maggiore; n. 265. Ridolfi, 330. Opera tarda, eseguita dalla bottega. Fot. Alinari 13795.

Assunzione della Vergine. Tela rettangolare di m. 4,64 × 3,9 che decorava un tempo la parte centrale del soffitto nel refettorio conventuale di San Giacomo alla Giudecca; n. 541. Ridolfi, 343. Opera eseguita dalla bottega, e tarda. Fot. Alinari 36426.

Depositori delle R. Gallerie.

Quattro storie di Santa Cristina. Il martirio, n. 205; La Santa in carcere, n. 206; La Santa istigata ad adorare gl'idoli, n. 208; Flagellazione della Santa, n. 209; con un quadro oggi a Bergamo (Accademia Carrara) e due nel Museo di Stuttgart e due dipinti perduti, decoravano la chiesa, ora demolita, di Sant'Antonio a Torcello. Si tratta di modestissime opere di scuola. I dipinti veneziani sono esposti nelle aule dell'Accademia. Ridolfi, 331. Fot. Alinari 13840 (n. 206); Fot. Anderson 13163 (n. 208), 13165 (n. 205).

Trasfigurazione. Pala di m. 3,19×1,63, già nella chiesa di San Giuseppe. Opera restauratissima e tarda; difficile da giudicare. Ridolfi, 329 (del 1574?). Fot. Alinari 26431.

Lavanda e Cena N. 263. È opera di Benedetto; Boschini, S. P. 55. Proveniente da San Niccolò dei Frari. Per il Ridolfi, 332, di Paolo stesso.

Annunciazione e Adorazione dei Magi. Tele di m. 2,76×1,88, che rappresentano le due facce degli sportelli d'organo di Sant'Antonio di Torcello. Restaurate ed eseguite dalla bottega. Ridolfi, 331. Fot. Alinari 36428, 36429.

Libreria di San Marco.

La Musica – La Geometria e l'Aritmetica – L'Onore. Ovati di cm. 130 di diametro, eseguiti nel 1556. Cfr. Documenti in *Italienische Forschungen*, IV, citt. – Figura di Filosofo con turbante – Figura di Filosofo con una mano al petto (Platone?); entrambi a persona intera, al naturale, entro nicchie; dipinti a colori, non a chiaroscuro; Osmond, 116. Questi ultimi pagati forse nel 1560, ricordati dal Boschini, S. M., 67, non dal Ridolfi. Cfr. *Italienische Forschungen*, cit., 139 e segg., e "Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen„, XXXII (Hadeln) ecc.

Sopra la porta d'ingresso, in luogo delle due figure originali, due chiaroscuri rappresentanti Virtù, provenienti da Sant'Antonio di Torcello. Cfr. Moschini: *Itinéraire*, 133. Tav. xix e figg. 39 e 40.

Raccolta Manfrediniana – Seminario Patriarcale.

La Gloria; o la Storia. Figura ad affresco, della serie della Soranza, trasportata su tela dal co. Filippo Balbi, m. 1,22×1,75, e regalata al canonico Moschini (cfr. Cicogna, III, 19). Reca la scritta: Virtus et Gloria e la data 1551. Il nome Paulus pare aggiunto; n. 22. Cfr. *Guida del visitatore* (1912), p. 132. Fig. 16.

Chiesa di Sant'Andrea della Zirada.

San Girolamo penitente, con sfondo di paesaggio. Già paletta, ora quadro appeso allato del presbiterio. Opera della maturità, e deperita; specialmente interessante per il paesaggio con capanna. Si riferisce quindi a questo dipinto e non al San Gerolamo di Murano il disegno restituito dal Suida al Veronese, dell'Albertina ("Belvedere„, 56, ed elenco). Ridolfi, 321.

Chiesa di San Barnaba.

Sacra Famiglia. Piccola tela con aggiunte. Lavoro primitivo, notato a Venezia per la prima volta dal Moschini. Collocato nell'ultimo altare a sinistra. Probabilmente è quello già alla Maddalena a Padova, citato dal Ridolfi, 318. Nel Duomo di Padova infatti (Sacristia) se ne conserva copia. Tav. xxx.

Chiesa di Santa Caterina.

Mistico matrimonio di Santa Caterina col Bambino Gesù; pala dell'altar maggiore (temporaneamente depositata nelle R. Gallerie); la più celebre del Maestro e una delle sue più belle per colore. Ripulita troppo verso la fine dell'ottocento. Tav. lxxxi. Eseguita intorno al 1560.

Chiesa di San Francesco della Vigna.

Pala Giustiniani, con la Madonna in trono, Santa Caterina e Sant'Antonio abate. Di schema ancora simile al Badile, quindi del 1551, anno di consacrazione della cappella quinta, a sinistra; Sansovino: *Venetia nobilissima*, c. 14; Ridolfi, 324 – La Resurrezione. Pala della quarta cappella a destra. In gran parte dovuta alla bottega. Fot. Anderson 13170. Ridolfi, 324. (La pala della sacristia, che l'Osmond ancora giudica (!) è distrutta completamente. Lorenzetti, 367).

Chiesa di San Giacomo dell'Orio.

Sacristia Nuova: Pala centinata con i Santi Lorenzo, Giuliano e Prospero, già nella cappella di San Lorenzo, con al basso nella predella il martirio del Santo, ora perduto. Forse eseguito in memoria del marito Malipiero, da Laura Barbarigo, nel 1573. Opera molto deperita. Tav. xxxii. Soffitto con nel mezzo la Fede, e ai lati gli Evangelisti. Dipinto nel 1577 c. per la Scuola del Sacramento. Ridolfi, 325.

Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Adorazione dei pastori. Tela tarda, e opera di bottega, proveniente dalla Chiesa dei Crociferi; Ridolfi, 307 – Annunciazione – Assunta – Adorazione dei Pastori; soffitto in tre scomparti, già nella Chiesa dell'Umiltà alle Zattere; ora nella Cappella del Rosario annessa ai Santi Giovanni e Paolo. Ovali della maturità del pittore. Tav. xciv. Ridolfi, 309-310. Fot. Alinari 36405, 36406.

Chiesa di San Giuliano.

La Pietà e al basso vari Santi; buona pala citata dal Ridolfi, 325, come ordinata dal cav. Vignola (1585); primo altare a destra – L'Ultima Cena, lavoro di scuola; Ridolfi, 325; a destra, nella cappella del Sacramento.

Chiesa di San Giuseppe di Castello.

Adorazione dei pastori. Pala centinata. Opera tarda, eseguita dalla scuola. Ridolfi, 329. Cfr. Fot. Anderson 13167, 13168.

Chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti.

La Crocifissione. Pala proveniente dagl'Incurabili; Ridolfi, 325. Molto guasta: ma buona opera tarda del maestro. Primo altare a destra.

Chiesa di San Luca.

San Luca e la Vergine. Pala dell'altar maggiore, eseguita probabilmente con la cappella, cioè nel 1581; Ridolfi, 329. Molto restaurata. Fig. 69.

Chiesa di San Pantalone.

Il Santo che guarisce i malati. Pala già nell'altar maggiore. Opera tarda, ma del maestro; seconda cappella a destra. Ridolfi, 325 – San Bernardino col Nome di Gesù. Pala eseguita dal Benfatto, benchè citata dal Ridolfi come del Veronese. 325. Cfr. Boschini, D. D., 51 – Carità di San Bernardino. Tela assai ridipinta e tarda. Ridolfi, 343. Queste due ultime opere nella terza cappella a destra.

Chiesa di San Pietro in Castello.

Pala con i Santi Pietro, Paolo e Giovanni evangelista; ora nella navata sinistra; un tempo sull'altare del Patriarca Trevisan. Quindi del 1581 c.; Ridolfi, 343.

Chiesa di San Polo.

Non si tratta delle Nozze di Maria, ma della Visitazione. Pala nell'altare in fianco del presbiterio, a sinistra; malandata e restauratissima, ma certo opera tarda dell'artista. Cfr. fig. 68; Ridolfi, 325.

Chiesa del Redentore.

Sacristia: Battesimo di Cristo. Secondo il Ridolfi, 354, sarebbe l'abbozzo di mano di Paolo per la pala in chiesa, di egual soggetto, ordinata dalla Serenissima. Pare però opera anch'essa di scuola (1588) – Battesimo di Cristo. Pala della seconda cappella a destra, eseguita e firmata dagli eredi (1588) su progetto di Paolo; Ridolfi, ib.

Chiesa di San Sebastiano.

Soffitto della sacristia: nel centro l'Incoronazione della Vergine, e ai lati gli Evangelisti, e tondi con putti, uno dei quali con la scritta: MDLV. Die XXIII December (sic). Ridolfi, 300, avverte con ragione che in quest'ultime parti ebbe mano un aiuto. Tavv. xiii xiv, e figg. 36, 37 e 38.

Soffitto della chiesa: Ester fra le ancelle – Ester incoronata da Assuero – Il Trionfo di Mardocheo; e, attorno a questi scomparti maggiori, quadretti con putti fra ghirlande e balaustrate. Lavori in cui Paolo ebbe aiuti il fratello Benedetto e un certo Antonio (Fasolo?). Iniziati nel 1555 a finiti nell'Ottobre 1556 (Cfr. Documenti). Ridolfi, 300 e segg. Tavv. xvi, xvii, xviii e fig. 43.

Cappella maggiore: pala con il Titolare e Santi, eseguita fra il 29 Gennaio e il Febbraio 1539, certo con la cornice, per cui il Veronese dava in quell'anno il disegno, per volontà di Cattaruzza Cornaro, vedova Malipiero. Ridolfi, 308. Tav. xxii. Tele ai lati con il Santo invano indotto ad abiurare la fede e lo stesso che incita al martirio i Santi Marco e Marcellino (1565). Ridolfi, 312. Tav. xx, xxi – I due Evangelisti Marco e Luca, su tela, a destra, al disotto della cupola, un tempo frescata dal maestro. Ridolfi, 302. Ai fianchi dell'altar maggiore San Girolamo e San Sebastiano, affresco; guastissimi – Annunciazione nell'arco della cappella maggiore – Gli Apostoli sui pennacchi delle sei cappelle ai lati (mancano quattro del fondo; anche i restanti rovinatissimi). Lungo le pareti, entro nicchie, fra colonne tortili, Profeti e Sibille a coronamento delle finestre.

L'Organo: La Presentazione al Tempio nelle portelle (esterno), e la Probatica Piscina, all'interno. Sul poggiolo la Natività, fra le figure a chiaroscuro dei Santi Gerolamo e Francesco. Eseguiti nel 1559-1560. Ridolfi, 308. Tavv. xxiii-xxiv.

Il Coretto delle monache (Barco): I due affreschi molto guasti: San Sebastiano innanzi a Diocleziano – Il Santo martirizzato. Il primo sostituito da una ripetizione ad olio, citata ancora dal Moschini, ed ora scomparsa. Ridolfi, 301. Figg. 41 e 42.

In fianco del primo altare a destra un quadretto con La Vergine, il Bambino, Santa Caterina e il padre Michele Spaventi: indicato dalle sigle F. M. S. Ridolfi, 313. Tav. xxv. Cfr. Cicogna, IV, 231 – Il Battesimo, paletta del secondo altare a sinistra, eseguita dalla bottega. Ridolfi, 313 – La Crocifissione, paletta di Paolo e aiuti (1560 c.); terzo altare a destra. Ridolfi, 313. Fig. 45.

VENEZIA (Murano) – Chiesa di San Pietro.

San Gerolamo penitente, su sfondo di paesaggio, senza capanna (cfr. Santo Andrea della Zirada). Bellissima opera della maturità; recentemente ripulita (1927). Un tempo in Santa Maria degli Angeli, ora appesa nella navata destra. Tav. xxxi.

Sant'Agata visitata da San Pietro, "e un Angelo lo precorre con un torchio „. È nella cappella a sinistra del presbitero. Che si tratti di opera ammirevole del maestro, per quanto il Boschini, S. C., 27, la dichiari di Benedetto, provano il Ridolfi, 331, e la nostra tavola xxxvi. La quale verrà a togliere ogni titubanza (Hadeln in Ridolfi, loc. cit., 3), assieme all'incisione, col nome del Maestro, che già ne eseguiva Battista Fontana nel 1569.

Palazzo Trevisan.

Affreschi di un salotto del piano superiore. Soli avanzati di quelli citati dal Vasari, VI, 372, e dal Ridolfi, p. 322. Si tratta d'alcune figure di deità e di due gruppi d'amorini; cfr. cap. IV, testo e note 5, 6. Opere giovanili, in parte incise dallo Zanetti e riprodotte in alcuni quadretti del Christ-Church College di Oxford; Lorenzetti cit., p. 757.

IL VENETO

BRUGINE (Padova).

Affreschi della villa Salom. Cfr. Elenco delle Ville affrescate da Paolo e scuola.

CALDOGNO (Vicenza) – Villa Caldogno-Pagello.

Affreschi di A. Fasolo; male attribuiti al Veronese (Osmond, 113). Vedi, ib.

CASTELFRANCO.

Affreschi, provenienti dalla Villa Soranza. Ib., tav. I e figg. 14, 15 e 16.

CIVIDALE – Chiesa di San Giovanni in Xenodochio.

Madonna col Bambino incoronata dagli angeli – San Rocco. Palette comandate il 26 marzo 1584 (cfr. Documenti), ma eseguite dalla scuola. Cfr. Maniago: *Storia delle B. A. Friulane*, 394-95, doc. 149, e *Guida di Udine e Cividale*, 103.

FANZOLO (Treviso) – Villa Emo.

Tutta affrescata dallo Zelotti, non da Paolo. Cfr. Elenco delle ville cit., e figg. 26, 27 e 28.

LATISANA (Friuli) – Chiesa Arcipretale.

Pala con Il Battesimo di Cristo. Ordinata nel 1566 e finita nel 1567. Cfr. Documenti. Fig. 65.

LENDINARA – Santuario della Madonna.

L'Ascensione di Cristo. Pala ordinata dai nob. Petrobelli, con la data 1581. Cfr. Ridolfi, 316; Brandolese: *Del genio dei Lendinaresi per la Pittura* (1795), 16. Si tratta di opera eseguita dalla scuola. Di fronte Battesimo; certo del Montemezzano.

MAGNADOLE (Treviso) – Villa Giusti.

Affreschi con le storie di Cleopatra, Annibale, Dario e Didone nella sala maggiore e altre nelle stanze. Ripulite terribilmente. Sembrano opera di scuola. Ridolfi, 324, e solito nostro Elenco. Probabilmente si tratta di A. Fasolo.

MASER – Villa Barbaro-Giacomelli.

Affreschi capitali per la conoscenza del Paolo migliore. Cfr. Elenco delle Ville affrescate etc. Tavv. xxxvii xlv e figg. 47-53.

MONTAGNANA – Duomo.

Trasfigurazione per l'altar maggiore (1555-1556). Cfr. Documenti. Firmata: Paolo Vero. P.: Ridolfi, 316. Tav. xv.

PADOVA - Museo Civico.

Martirio di Santa Giustina. Quadro per lungo, che può essere quello, male definito modello "in alcune parte variato„, che stava nelle stanze dell'Abate, nel convento della Santa. Ridolfi, 317. Fig. 59 – Martirio dei Santi Primo e Feliciano. Pala già a Praglia, eseguita nel 1562, secondo dice l'infido Fiandrini (Cfr. Documenti). Opere eseguite dalla scuola, benchè disegnate certo dal Maestro. Fig. 60.

Chiesa di Santa Giustina.

Pala con il Martirio della Titolare. Altar maggiore. Eseguita certo con l'aiuto della bottega e sopratutto di Benedetto Caliari. Cfr. Documenti. Tav. LXX.

Chiesa di San Francesco.

Avanzo di un'Ascensione, nel resto rifatta, dopo un ladrocinio, da Pietro Damini nel 1625. Appesa sulla porta centrale. Ridolfi, 317.

ROMANZIOL (Treviso).

Affreschi nel Palazzo Da Mula. Della scuola. Cfr. Elenco cit. delle ville.

THIENE – Castello Porto-Colleoni.

Vi dipinsero Paolo, lo Zelotti e il Fasolo. Nulla vi si vede oggi del Veronese. Ridolfi, 299 e 364. Cfr. Elenco. Figg. 32 e 33.

TREVISO – Chiesa di Santa Maria Maddalena.

Cristo appare a Maria Maddalena. Pala dell'altar maggiore, ancora in sito. Per la datazione giova la notizia dell'ingrandimento della chiesa: 1576. Cfr. Cicogna, IV, 231. È opera eseguita però dalla scuola. Ridolfi, 316.

Chiesa di San Teonisto.

La Fede, la Carità e due Virtù. Chiaroscuri, un tempo a San Tommaso, a fianco e sopra delle Nozze di Cana oggi a Brera, n. 120; Hadeln in Ridolfi, 316, nota 10.

VERONA – Museo Civico.

Paletta Bevilacqua-Lazise, rappresentante la Madonna in trono fra angeli, i Santi Giovanni Battista e Ludovico, e al basso i coniugi Bevilacqua. Cfr. A. Bevilacqua-Lazise: *Madonna Verona*, V, 104 e segg.; in cui si ricordano due matrimoni del committente. La pittura, già in San Fermo, va riferita certamente al primo. È quindi del 1548; n. 243. Citata dal Dal Pozzo, 71. Fig. 10.

La Deposizione di Cristo, con il Salvatore in grembo della Madre e attorno le pie donne e gli Apostoli. Questa piccola tela era nella sacristia della Madonna della Vittoria. Spetta probabilmente agli anni intorno al 1565; n. 245; Ridolfi, 308. Tav. LVI.

Il ritratto di Pase Guarienti. Datato 1556. Proviene dalla famiglia Guarienti, che lo legò, al suo estinguersi, alla città. N. 267. Tav. XCIX.

Chiesa di San Giorgio in Braida.

Pala dell'altar maggiore, con il Martirio del Titolare. Uno dei capolavori di Paolo. 1565 c.; Ridolfi, 319. (Sotto l'organo c'era un tempo San Barnaba che guarisce un infermo; Ridolfi, 319. Ora nel Museo di Rouen. Vedi a suo luogo). Tav. LVII.

Chiesa di San Paolo.

Pala Marogna, con la Madonna in trono, il Battista, San Francesco e il committente, è ancora nella sua cappella in fondo alla chiesa, a destra. Ridolfi, 319. Per la datazione è molto probabile corrisponda alla consacrazione di questa; che è del 1565. Tav. LIII.

Chiesa di San Bernardino: Cappella Torri o Avanzi.

Copia della tela di Paolo, rappresentante Cristo che risana la suocera di Pietro.

Intorno a questa ha scritto specialmente V. Cavazzocca-Mazzanti: *Madonna Verona* (1916), VI, p. 77, dimostrando che l'originale fu venduto, con la complicità dei frati

nel 1697, a Pietro Strudel, pittore di corte a Vienna. Detti frati pare ne avessero fatta eseguire una copia al pittore Giovanni Cagnato da Montagnana. È quella esistente, oppure la copia spetta a P. Bernardi, come dice il SIMEONI: *Guida* (1909), p. 126? Non si sa nulla dell'originale; e certo il Caliari, p. 14, equivoca con lo schizzo che se ne conserva al Louvre, credendolo trasportato a Parigi. Vedi più avanti.

VICENZA – MUSEO CIVICO.

La Sacra Famiglia e Santa Caterina. Piccola tela giovanile; n. 77; OSMOND, tav. XVI e Catalogo p. 40.

Putto; della serie della Villa Soranza. Piccolo, delizioso affresco, trasportato su tela (1551); tipico per le influenze correggesche. Cfr. rip. in HADELN, nel "Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen" (1914), p. 188, e Catalogo p. 41, n. 73.

CHIESA DI SANTA CORONA.

L'Adorazione dei Magi, dipinta per la famiglia Cogoli, e ancora in sito, benchè rovinatissima. Altare elevato nel 1573; Cfr. TH. FACCIOLIUS: *Museum Lapidarium Vicentinum* (1776), I, 239.

SANTUARIO DI MONTE BERICO.

La Cena di San Gregorio Magno. Antico refettorio. Bellissima opera, ma purtroppo rovinata nel 1848, e molto restaurata dopo lo scempio, che la ridusse in 32 pezzi. Il CALIARI, p. 92, ne pubblica il pagamento, avvenuto nel 1572 (v. Documenti). Tav. LXII e LXIII.

ZERMAN (Treviso).

Vari affreschi nel Palazzo Da Riva. Opere modeste di scuola. Cfr. Elenco cit.

ITALIA

BERGAMO – ACCADEMIA CARRARA.

Storia di Santa Cristina. N. 424. Tela di m. 1,37 × 1,20, della serie proveniente da Sant'Antonio di Torcello. Cfr. Venezia (Galleria: Depositi) e Stuttgart.

BRESCIA – CHIESA DI SANT'AFRA.

Il Martirio della Santa. Pala ancora in sito, nell'ottavo altare; segnata: PAULO CALIARI V. F. Opera tarda, ed eseguita in gran parte dalla scuola, danneggiata poi dai restauri. Tav. LXXIV. RIDOLFI, 321, 322.

FIRENZE – GALLERIA DEGLI UFFIZI.

La Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Barbara. Dipinto male interpretato dai più come il mistico matrimonio di Santa Caterina. Si tratta di un'opera giovanile e alquanto mutilata, citata dal RIDOLFI, 340, in casa Widman a Venezia, da cui l'acquistò Paolo del Sera e da questo giunse ai Granduchi (1654). N. 1433. Fig. 44.

L'Annunciazione. Tela per il lungo. Opera giovanilissima. N. 899. Fig. 19. Acquistata, come del Veronese, dalla collezione di Paolo del Sera nel 1654.

Il Martirio di Santa Giustina. Piccola tela giovanile; vero capolavoro del Maestro. Provenienza come sopra. N. 946. Tav. LXXIII.

PALAZZO PITTI.

Ritratto detto di Daniele Barbaro. È uno dei capolavori del maestro, in questo genere di pittura. N. 216. Fig. 80.

Ritratto d'Ignoto. N. 108. Stranamente dimenticato da tutti, benchè opera evidentissima del maestro. Fig. 82.

Il Battesimo di Cristo. N. 186. Prima in Santa Maria delle Navi, poi in Santa Maria Iconia a Padova. Avuto per cambio nel 1896. Opera eseguita dalla scuola (con la collaborazione del Montemezzano ?). Fig. 107.

VILLA DOCCIA (H. W. Cannon Esq.).

Sacra Famiglia. Tela già nella collezione Balladoro a Verona. Opera giovanile.

GENOVA – PALAZZO BIANCO.

Crocifissione. Pala molto restaurata e rozza. Non certo da identificare con il dipinto citato dal RIDOLFI, 322, come esistente a Genova. N. 26.

PALAZZO ROSSO.

Giuditta, con la serva negra, che ha tagliato la testa di Oloferne. N. 1. Stanza dell'Inverno. È un'opera bellissima di Paolo (abito giallo di Giuditta, verde veronese del padiglione ecc.); non però opera giovanile, ma per lo meno intorno al 1575. Fig. 46.

MILANO – PINACOTECA DI BRERA.

Sant'Antonio abate in cattedra, con ai lati i Santi Cornello e Cipriano, e un giovane che regge il Vangelo. Pala già a Sant'Antonio di Torcello; RIDOLFI, 331. Tav. XXXIV.

Il Battesimo di Cristo. Grande tela con nel fondo Cristo tentato. N. 151. Proviene da San Niccolò dei Frari, ove la cita il RIDOLFI, 332. Vi era di contro la Crocifissione delle Gallerie Veneziane, che supera per l'abilità e la profondità della composizione. Fig. 62. È opera quindi tarda, intorno al 1575, come bene accenna anche il Ridolfi, che ne loda particolarmente gli "angioli vaghissimi„.

La Cena in casa del Fariseo. N. 140. Era nel Refettorio del Convento di San Sebastiano, per il quale fu dipinta nel 1570. Fot. Alinari 14525.

L'Adorazione dei Magi (esterno) i Santi Ambrogio, Agostino, Gregorio e Gerolamo (interno); formavano gli sportelli dell'organo nella Chiesa di Ognissanti a Venezia. N. 148. Opera della maturità, con molta parte della scuola. Fot. Anderson 11075, 11076, 11077. RIDOLFI, 329. Tav. XCVIII (Adorazione dei Magi).

Il Cenacolo. N. 141. Proviene dalla chiesa di Santa Sofia di Venezia, ove la cita il RIDOLFI, 326. Opera assolutamente di scuola; e peggio i laterali a chiaroscuro nn. 146, 147, con ovati rappresentanti la Madonna e San Marco.

Gesù nell'orto, sorretto da un angelo. È opera eseguita dalla scuola; ricordata dal RIDOLFI, 330, in Santa Maria Maggiore, a Venezia; donde proviene. N. 241.

MODENA - GALLERIA ESTENSE.

Le portelle d'organo di San Gemipiano a Venezia. Si ammirava un tempo a Modena solo il San Menna, a cui venne aggiunto il San Giovanni Battista, già nel Palazzo Reale di Milano e, con queste figure intere, entro nicchie separate, che formavano l'interno dell'organo, i Santi Severo e Geminiano entro un solo nicchione, che ne formavano l'esterno. Questi ultimi, restauratissimi, restituiti da Vienna nel 1919. Belli e ben conservati, invece, i due Santi. Tav. XXVII (San Menna), tav. XXVI (i Santi Geminiano Severo). RIDOLFI 326. Eseguiti intorno al 1557, anno finale dei lavori della chiesa.

RIMINI – CHIESA DI SAN GIULIANO.

Il Martirio del Titolare. È la pala dell'altar maggiore; buona benchè vi appaia la bottega, evidente nell'esecuzione. Più evidente ancora nei due quadri laterali, rappresentanti i Santi Giorgio e Lorenzo Giustiniani.

ROMA – Galleria Borghese.

Sant'Antonio predica ai pesci. Quadretto "mezzano„, già citato dal Ridolfi, 336, in possesso dei Borghese. Opera della maturità. Tav. xcii. N. 101.

La predica di San Giovanni Battista. Capolavoro di Paolo, non ancora perfettamente finito; ma anche per questo più istruttivo e più seducente. È, con tutta probabilità, il San Giovanni che predica alle turbe ricordato dal Ridolfi, 336, in casa Ludovisi. Opera piuttusto giovanile. Tav. xii. N. 137.

Galleria Colonna.

Ritratto di Signore, in veste verde. Opera giovanile. N. 90. Fig. 81. Ancora molto vicina al Brusasorci.

Pinacoteca Vaticana.

Sant'Elena in meditazione. È una variante di quello della National Gallery di Londra. Apparteneva alla famiglia Pio di Carpi, dalla quale fu comperato da Benedetto XIV. Opera indiscutibile, ma del periodo tardo; 1575 c. N. 241. Tav. lix.

Galleria Capitolina.

Copia con varianti del Ratto d'Europa, ora in Palazzo Ducale a Venezia. Di bellissimo colore, benchè vi appaia chiaro l'intervento della scuola, è opera dell'ultimo tempo. Forse quella citata dal Ridolfi, 344, in casa di Giuseppe Caliari, nipote di Paolo. Fot. Anderson 1011.

Raccolta conte Alessandro Contini.

Ritratto del conte Giuseppe Porto con il figlio. Opera eseguita intorno al 1555. Fig. 74. Certo *pendant* del Ritratto di signora con figlia della Racc. Johnson a Filadelfia (U. S. A.).

TORINO – R. Pinacoteca.

La Cena in casa di Simone Fariseo. È quella dipinta per il Monastero dei Santi Nazzaro e Celso di Verona, già lodata dal Vasari, VI, 370. Opera eseguita intorno al 1560, sul fare dei primi dipinti Cuccina. Comperata dalla famiglia Spinola (Dal Pozzo, 84), poi passata ai Durazzo, fu nel 1816 acquistata con tutta la loro quadreria da Carlo Felice di Savoia. Tav. lxvii. N. 580. Ridolfi, 307.

La Regina di Saba che offre doni a Salomone. È l'unico rimasto a Torino dei quattro "bellissimi„ quadri dipinti da Paolo per Carlo di Savoia, citati dal Borghini (1514), p. 459 (ed. 1730), che ancora possedessero i Principi al tempo del Ridolfi (1648), ed. cit., 335. Quello di David, con la testa di Golia, è forse da riconoscersi in un dipinto del Principe Von Lobkovic a Raudnitz in Ungheria (vedi a questo luogo). Il quadro di Torino, n. 572, si rivela opera tarda, e troppo pomposa; eseguita con molto aiuto della bottega. Tav. xcvii. Quadro poi alquanto tagliato ai fianchi. Cfr. Baudi di Vesme: *Catalogo* (1909), n. 575.

Mosè salvato dalle acque. N. 575. È una delle tante varianti di questo soggetto; il cui migliore esemplare, certo originale, si vede a Madrid. Anch'esso alquanto diminuito ai lati, come il precedente. Opera di bottega.

FRANCIA

BORDEAUX – Museo.

Sacra Famiglia, a cui unà Santa offre un canestro di frutta. Opera del tempo del quadretto di San Sebastiano con il ritratto di frate Spaventi. Ridipinto ma

genuino: 1556 c.: cfr. INGERSOLL-SMOUSE in "Gazette des Beaux-Arts„ cit. (Novembre 1927). Riproduzione a p. 224.

CAEN – MUSEO.

Le tentazioni di Sant'Antonio abate. Pala dipinta in concorrenza con il Brusasorci, il Farinati e Battista del Moro, per il Duomo di Mantova. VASARI, VI, 367; CALIARI, 17, con documenti. Tav. II.

La fuga degli Ebrei dall'Egitto; corrispondente all'Incendio di Sodoma del Louvre. Cfr. SEYMOUR DE RICCI: *Description raisonnée etc. du Louvre* (1913), al n. 1187. Opera di bottega; tarda.

Giuditta e Oloferne. Con Ester svenuta e Susanna, ora al Louvre, con una Rebecca d'ignota fine, riprodotta però dal CREUZAT: *Recueil*, II, si trovava in casa Bonaldi a Venezia (RIDOLFI, 339), ove le comperò il Jabach, che le cedette poi nel 1671 a Luigi XIV (*Catal. Le Brun*, 1683). SEYMOUR DE RICCI cit., n. 1188 e 1189. Opera di scuola. Forse si riferisce a questa pittura il disegno già nella coll. Wauters a Parigi con la data del 18 Settembre 1582. Cfr. Elenco Disegni.

DIGIONE – MUSEO.

L'Assunta. Attribuita al Tintoretto dal MEYER VON BERKEN, II, 91, recentemente, ma certo di Paolo nel periodo della maturità piena; con influenze del Robusti. A. VENTURI: *Studi dal vero* (1927), 332, con riproduzione. È probabilmente quella, sparita dopo la soppressione degli ordini religiosi, che il RIDOLFI, 317, cita sulla porta della sacristia a Santa Giustina di Padova, e che il BRANDOLESE, 103, ricorda ancora nella sua Guida.

DOUAI – MUSEO.

Ritratto di giovane signora. Ascritto dal catalogo a Paris Bordone, ma restituito al Veronese dall'HADELN: *Burlington Magazine* (Novembre 1924), 209. Riprodotto in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927), p. 228.

GRENOBLE – MUSEO.

Il Salvatore che accoglie la moglie di Zebedeo con i due fratelli Jacopo e Giovanni, male intesa come Cristo che guarisce l'Emoroissa. Grande tela per traverso; opera molto bella della maturità. Riprodotta in "Le Musée de Grenoble„ (1909), p. 12.

Cristo che appare alla Maddalena. Piccola tela dell'ultimo periodo (cfr. Chiesa della Maddalena a Treviso) con buoni effetti d'ombre e di luci, fra cui bellissima quella del gruppo d'angeli a custodia della tomba. Ib., p. 13.

LILLA – MUSEO WICAR.

Bozzetto del Paradiso, che Paolo doveva dipingere in Palazzo Ducale. Probabilmente uno dei due ricordati dal RIDOLFI in casa del nipote Giuseppe Caliari (pp. 305 e 409). Cfr. HADELN in "Jahrbuch„ di Berlino (1919), p. 120 e segg., fig. 1. N. 654.

MONTPELLIER – MUSEO FABRE.

Il mistico matrimonio di Santa Caterina. Tela rettangolare, ma accorciata in alto; si confronti incisione in L. LORENZI: *Raccolta del marchese Gerini* (Firenze 1786). Bella pittura del 1560 c. Fig. 17.

PARIGI – LOUVRE.

La Cena d'Emaus. Uno dei capolavori dell'arte di Paolo. 1560 c. N. 1196. Tavv. XXVIII-XXIX. Proviene dalla racc. del Cardinale Richelieu. Firmato: PAOLO VERONESE.

Le Nozze di Cana. N. 1192. Tela di m. 6,66 × 9,90! Una delle più gran macchine dell'arte. Che i personaggi riprodotti siano ritratti prova quanto dice lo Zanetti

(*Della Pittura Veneziana*, 172) in base a manoscritti di San Giorgio in Isola, da cui la gran opera proviene, e il quadrato aggiunto per la testa del sesto convitato, partendo nel sul novero da destra. Il dipinto fu eseguito fra il 6 giugno 1562 e l'otto settembre 1563 (Cicogna, IV, 233).

San Marco che incorona le Virtù teologali. Era la pittura centrale del soffitto nella Stanza della Bussola in Palazzo Ducale. Quindi eseguito nel 1554 c. Asportato nel 1797. Tav. VIII.

Giove che folgora i vizi. Dipinto centrale del soffitto nella Stanza del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale. Tav. V. Asportato nel 1797. N. 1198. Eseguito fra il 1553 e il 1554.

Ritratto di giovane signora, con bimbo che scherza con un cane. Opera giovanile. Proviene dalla raccolta dei conti Bevilacqua di Verona. N. 1199. Al Louvre dal 1799. Tav. CI.

Il Calvario. Piccola tela quadrata, m. 1,02 × 1,02 dell'ultimo tempo; vero capolavoro del Maestro; eppure ritenuta opera di scuola da alcuni e ridipinta nel bellissimo manto giallo della piangente di destra! Dalla collezione di Luigi XIV. N. 1195. Tav. LXXXIII.

La Cena in casa di Simone. Era nel convento dei Serviti a Venezia. Regalato dalla Repubblica a Luigi XIV nel 1665. Dipinta prima del 1573, perchè Paolo ne parla negl'interrogatori dell'Inquisizione. N. 1193. Tav. LXVI.

La Sacra Famiglia e Sant'Orsola, attribuita male al Brusasorci, del solito tipo di Vicenza etc., 1560 c. Proviene dalla raccolta Bevilacqua di Verona. Cfr. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927), p. 221, e ripr. p. 222. N. 1463.

La Madonna in trono fra San Giorgio e Santa Caterina, e un Benedettino pregante. Quadretto delizioso, cm. 90 × 90, certo dipinto intorno al 1562 per i monaci di San Giorgio a Venezia. Eppure di scuola per i vecchi scrittori! N. 1190. Tav. LV.

La Bella Nani. Non è certo sia il ritratto ricordato dal Boschini in Casa Nani a Venezia (*Carta del Navegar*, p. 187), ma è opera alquanto guasta, ma caratteristica e bellissima, del vero Paolo. Cfr. in contrario Molmenti in "Dedalo„ (1921), 308, fig. 8, cap. VII, e Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927).

L'Incendio di Sodoma. Opera tarda e di scuola. N. 1187. Proviene dalla collezione del duca di Liancourt, al pari del suo *pendant*, La Fuga d'Egitto di Caen (vedi sopra).

Susanna e i vecchioni. N. 1188 – Ester che viene innanzi ad Assuero. N. 1189. Opere tarde e di scuola, provenienti da Casa Bonaldi, come la Giuditta di Caen (vedi sopra).

Gesù risana la suocera di Pietro. N. 1191 bis. Carta incollata sul legno, cm. 42 × 36. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927), p. 215, la considera un abbozzo; certo è opera vivacissima, che presenta notevoli varianti rispetto alla modesta copia in San Bernardino a Verona, e rivela affinità chiare con l'Unzione di Davide e con altre opere giovanili del Maestro. Che non si tratti del lavoro di P. Bernardi, discepolo del Brusasorci, di cui parla il Simeoni: *Guida*, p. 126, quindi più diligente e viva della tarda copia del Cagnato, posta invece a sostituire l'originale? In ogni caso è questa la più importante testimonianza del quadro perduto. Fot. Braun 11865.

Antiquario Canessa.

Ritratto d'uomo a figura intera, con colonna a destra, ove è la data 1551, e cagnolino ai piedi. Tipico Paolo Veronese giovanile, attribuito al Romanino nella vendita, avvenuta a Londra recentemente, delle collezioni di Sir Georg Lindsay Holford.

ROUEN – Museo.

San Barnaba che risana un infermo. Bella pittura, circa del 1566, già sotto l'organo di San Giorgio in Braida a Verona; Ridolfi, 319. Asportato dai Francesi nel 1797. Cfr. tavola in "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927), p. 226.

STRASSBURGO – Museo.

Cefalo e Procri. Opera tarda e non senza aiuto di bottega. "Ultimamente ha dipinto„ etc. dice infatti il Borghini: *Riposo* (ed. 1730), 460. parlandone insieme all'Adone e Venere, quello forse oggi al Prado. Cfr. Ridolfi, 334, 335, che male intende il Borghini e crede queste opere dipinte per l'Imperatore Rodolfo II; per le quali cfr. invece New-York.

BELGIO

BRUXELLES – Musée Royal des Beaux-Arts.

La Sacra Famiglia, Santa Caterina e Santa Teresa. Opera giovanile, d'ignota provenienza, inviata a Bruxelles ai tempi napoleonici (1811). N. 497. Tav. IV. È ingrandita in alto; ciò che molto la squilibra.

GERMANIA

BERLINO – Kaiser Friedrich Museum.

Giove incorona la Germania – Saturno aiuta la Chiesa a vincere l'eresia – Minerva e Marte – Giunone e Apollo; nn. 303, 304, 309, 311. Provenienti dal Fondaco dei Tedeschi. Ridolfi, 343. Acquistati dalla famiglia dei conti Lecchi di Brescia. Opere tarde e molto restaurate. Fig. 64. Tutte riprodotte nel Catalogo edito dal Bard (H. Posse, 1909), 184, 185.

Soffitto di una stanza del Palazzo Pisani a Venezia, con l'Olimpo nel mezzo, e frutti con colombe e corone nei quattro piccoli scomparti laterali. Bellissima opera, nn. 326, 330, del periodo della maturità; non molto dopo Maser; 1565 c.

Pietà (Cristo sostenuto da due angeli). Già in Casa Giustiniani a Roma. Ridolfi, 336. (Non più esposto).

BRAUNSCHWEIG – Galleria.

Il Battesimo di Cristo. Dipinto giovanile. N. 171. Fig. 20. Cfr. A. Michel in "Gazette des Beaux-Arts„, XXXV. 24.

CASSEL – Pinacoteca.

Madonna che appare a Santa Anastasia. N. 505. Citata dal Ridolfi presso il Pievano di Santa Fosca, 340. È opera eseguita con l'aiuto della bottega.

DARMSTADT – Landesmuseum.

Venere e Adone. N. 96. Opera tarda ma bellissima. Cfr. ripr. in Hadeln, "Jahrbuch„ cit., 1914, e Catalogo 1914, p. 96.

DRESDA – Gemäldegallerie.

Le quattro tele della Famiglia Cuccina, dipinte in modo da corrispondersi due a due – La Madonna della Famiglia Cuccina, 224, con L'andata al Calvario, 227 – Le nozze di Cana, 226, con L'adorazione dei Magi, 225;

il primo gruppo di m. 1,50 × 4,95 c., il secondo di m. 2,05 × 2,50 c.. Il che non significa si tratti di opere di egual tempo. Più giovanili, circa del 1560, sembrano i nn. 224 e 226; del 1565 circa il n. 225, intorno al 1575 il 227. Citati già a Modena dal RIDOLFI, 335, e infatti acquistati dal Duca Francesco nel 1645; cfr. A. VENTURI: *La Galleria Estense*, 234 e segg. e 251 e segg. Dal 1746 passati nella Galleria di Dresda. Un disegno per Le nozze di Cana è nel Gabinetto dei Disegni a Berlino (cfr. Elenco). Tavv. XLVI, XLVII. XLVIII. XLIX.

Ritratto, detto di Daniele Barbaro, n. 239, secondo le dichiarazioni dei vecchi inventari. Acquistato nel 1744, in Casa Grimani-Calergi a Venezia. Opera della maturità. Tav. CII.

Leda, n. 234. È una tipica opera dell'ultimo tempo, sotto l'influenza di Tintoretto. Fig. 67.

Piccola Crocifissione, n. 232; vivace ma stridula di colore, e troppo condotta di tecnica per essere del Veronese stesso. Probabilmente eseguita (cfr. disegno del Museo Bonnat a Bayonne, cit.) da Carletto. Fot. Braun, VIII, 15.

La Risurrezione di Cristo. Piccolo quadro, n. 235, di bellissimo disegno, ma di colore alquanto stridulo; del tempo del martirio di Santa Giustina a Padova. Tav. L.

La Cena d'Emaus, n. 233. Dipinto di ottima invenzione, ma molto ridipinto. Appartenne al Cardinale Alessandro d'Este, morto nell'anno 1624; VENTURI cit., 157. Tav. LI.

Il buon Samaritano, n. 230. Proveniente da Modena. Opera di scuola. Fot. Bruckmann. 230.

Il Centurione di Cafarnao. Ripetizione con varianti, e per opera della bottega, dell'esemplare del Prado. Inciso dal Monaco quando era in Casa Grimani de' Servi a Venezia, donde proviene. N. 228. Fot. Alinari 21942.

Mosè salvato dalle acque. È il dipinto corrispondente al Centurione, m. 1,75 per 2,75 ciascuno, circa; anch'esso inciso da P. Monaco. Opera eseguita con l'aiuto della bottega. Cfr. Prado. N. 229. Fot. Alinari 21952.

ERFURT – MUSEO.

Cristo morto retto da due angeli. Opera citata dal RIDOLFI, 336, in casa Giustiniani a Venezia. Lavoro però di bottega. Deposito dei Musei di Berlino.

MONACO – ALTE PINAKOTHEK.

Ritratto di una signora, alquanto attempata, con fazzoletto in mano. Bella opera, del miglior tempo del maestro; 1560 c. N. 1135. Tav. C.

La Sacra Famiglia. È una delle più graziose varianti di questo soggetto; 1560 c. N. 1137. Tav. XXXIII.

Amore che conduce due cani alla catena. Opera tarda; di arguta invenzione. N. 1134. Fot. Hanfstängl 372.

OLDENBURG – AUGUSTEUM.

Venere e Amore. Opera tarda ma autentica del Maestro.

SCHLEISSHEIM – GEMÄLDEGALLERIE (già a).

Adorazione dei pastori. Era un tempo nella Galleria stessa di Monaco, n. 1145; poi fu trasportata a Schleissheim ed ora è stata venduta all'antiquario Böhler, come opera di bottega; forse opera di Carletto dal padre (!). Questo piccolo gioiello di Paolo (m. 0,92 × 0,67), di vivacissimo colore, è proveniente dalla Galleria di Düsseldorf. Fot. Hanfstängl 288.

STUTTGART – Galleria.

Santa Cristina innanzi al padre. È uno dei dipinti della serie torcellana, ricordata dal Ridolfi, 331; cfr. R. Gallerie dell'Accademia a Venezia e Bergamo, Accademia Carrara. Opera assolutamente di scuola.

La fustigazione della Santa. Dipinto della stessa serie, ora nel Deposito.

RUSSIA

LENINGRADO – Hermitage.

Cristo deposto sostenuto dalla Vergine e da un Angelo. N. 145. Fot. Hanfstängl 434. Opera della maturità. Cfr. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Ottobre 1926).

Mosè salvato dalle acque. N. 138. Copia pedissequa del solito prototipo del Prado; eseguito dai soli aiuti di bottega. Fot. Hanfstängl 433.

INGHILTERRA

CAMBRIDGE – Fitzwilliam Museum.

Mercurio e Aglauro. Tela firmata: Paulus Caliari Veronensis Fac. Uno dei dipinti eseguiti per Rodolfo II; cfr. Borghini, ed. cit., p. 462; A. von Perger in "Jahrbuch des Wiener Altertums Vereins„ VII, p. 104 e segg.; Hadeln: *Art in America*, (Ottobre 1923). È l'opera più malandata della serie (1576 c.).

DULWICH (presso Londra) Galleria.

San Gerolamo e donatore. Parte di una grande pala con sopra la Pietà; cfr. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Ottobre 1926), p. 21 e segg. Altre parti a Ottawa (Canadà; vedi in seguito) e ad Edimburgo. Secondo il Waagen: *Art treasures in G. B.*, II, 60, ce ne sarebbe stato un quarto frammento a Castle Howard; ora non più reperibile. Riproduzione in Osmond, tav. liv.

EDIMBURGO – National Gallery of Scotland.

Sant'Antonio e donatore. Cfr. *Dulwich Gallery etc.* Riproduzione in Osmond, tav. liv.

Marte e Venere. Variante del quadro del Metropolitan Museum di New York; cfr. innanzi. È difficile si possa dire l'uno o l'altro il quadro ricordato dal Borghini, cfr. Catalogo (1912), p. 47, ove si cita stranamente come Riposo di Raffaello, il Riposo di Raffaello Borghini, errore ripetuto dall'Osmond!

HAMPTON COURT.

Il mistico matrimonio di Santa Caterina. N. 171. Opera giovanile.

LONDRA – National Gallery.

La Famiglia di Dario. N. 294. Acquistato nel 1875 dal conte Vittor Pisani a Venezia; Ridolfi, 337, 338.

La Fedeltà. N. 1326 – L'Infedeltà. N. 1318 – Il Rispetto. N. 1325 – Il Disinganno. N. 1324. Pitture eseguite per una decorazione simile a quella vista a Berlino, già nel Fondaco dei Tedeshi. Un po' troppo ripulite, ma bellissime. 1565 c. Tav. lxxxix. Fot. Anderson 18329-18332.

San Niccolò eletto vescovo di Mira. Pala eseguita certamente nel 1562 (cfr. Caliari), per San Benedetto Po, ove si conserva la copia di questo dipinto e delle due altre pale perdute (Chiesa Abbaziale). Fig. 57.

Adorazione dei Magi. N. 268. Dipinta per la chiesa di San Silvestro a Venezia: cfr. Ridolfi, 315. Datata 1573. Tav. LXVIII.

La visione di Sant'Elena. È certo la pittura minutamente descritta dal Ridolfi. 318. in casa Contarini, a Padova. N. 1041. Tav. LVIII.

Lord Powis.

La Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta. Opera citata dal Ridolfi in *San Giacomo di Murano*, 330; eseguita intorno al 1575. Cfr. disegno cit. nella racc. F. Koenigs ad Haarlem e per confronto riproduzione in "Gazette des Beaux-Arts„ (Febbraio 1924), art. Ingersoll-Smouse, ricordato in seguito. S'ispirò più volte a questo lavoro il Rubens.

Bridgwater House.

Venere e Marte. È uno dei quadri già nella raccolta di Rodolfo II a Praga? Cfr. Hadeln: *Art in America* (Ottobre 1913), 236. Opera tarda e non tutta del maestro.

STAMFORD – Burghley House (Marchese d'Exeter).

I Santi Giacomo e Agostino. Le figure interne delle portelle d'organo di San Giacomo a Murano (Ridolfi, 330); secondo l'Ingersoll-Smouse, in "Gazette des Beaux-Arts„ (Febbraio), con illustrazioni, che li ha ritrovati. Opere giovanili; intorno al 1557.

Cristo che accoglie la madre di Zebedeo con i fratelli Giacomo e Giovanni: pala dell'altar maggiore della stessa chiesa. Secondo la citata signora Ingersoll-Smouse, loc. cit., p. 100, opera tarda; Ridolfi. 330. Cfr. per rappresentazione simile: Grenoble, Museo.

AUSTRIA

VIENNA – Galleria dello Stato.

L'Unzione di David. Opera giovanile, probabilmente il *pendant* della Presentazione al Tempio di Dresda. N. 393. Attribuita allo Zelotti dai vecchi Cataloghi, secondo l'opinione, che era poi quella morelliana, espressa dal Wickhoff; poi assegnato al Farinati; cfr. G. Fiocco in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen„ N. F., (1926). Ivi non è detto, perchè risultatomi dopo, che il quadro proviene, con tutta la serie che vedremo in seguito, di Susanna al bagno, Rebecca nel deserto, etc. dal Duca di Buckingam; cfr. *A Catalogue of the curious Collection of Pictures of Georg Villiers, Duke of Buckingam*, by Brian Fairfax (Londra 1758), n. 12. Del quadro bellissimo esiste una copia nel Museo di Narbonne. N. 411. Tav. XI e fig. 22.

Nesso Centauro saettato da Ercole mentre rapisce Dejanira, n. 398, e Venere in delizie col bello Adone sono le due piccole tele citate dal Ridolfi. 336, come comperate dal Visconte Basilio Feilding e passate a Londra. Opere altrettanto tipiche dell'ultima maniera, quanto l'Unzione di David della prima. Eppure sempre malintese. Tav. LXXXVII. Fot. Loewy (Wolfrum) L. 572.

Giuditta con la testa di Oloferne e la servente negra. Tav. LXXII. È opera del 1575 circa, tutta d'intonazione azzurra. Forse quella citata dal Borghini (ed. cit., 460) presso il Duca di Savoia. Attribuita al solito sostituto Zelotti. N. 391.

Lucrezia. Opera del periodo tardo, ma certo del Maestro. N. 390. Assegnata al Farinati. Osmond, tav. lix *b*, per la riproduzione.

Ritratto di signora con cigno. N. 397. Opera caratteristica e ancora abbastanza giovanile. Fig. 79.

Cristo in casa di Giairo. N. 396. Quadro tardo, certo su disegno del Maestro, ma forse troppo gridellino e tagliente per essere tutto di lui. Riprodotto in Osmond, cit., tav. xvii.

Susanna al bagno, N. 380. Cfr. fig. 63 – Agar nel deserto, n. 381. Tav. lxxxvi – Il Centurione di Cafarnao, n. 382 – Rebecca al Pozzo, n. 382 *a* – Ester e Assuero, n. 382 *b* – La fuga di Lot da Sodoma, n. 407 – Cristo e la Samaritana. Serie tipica dell'ultimo tempo, del Maestro preponderantemente, specie nei nn. 380 e 381; con qualche aiuto nel resto. Proviene come l'Unzione di Davide dalla raccolta del Duca di Buckingam.

Preponderantemente di bottega sono L'adorazione dei Magi, n. 402 – La Resurrezione, n. 409 – La Vergine con due monache inginocchiate, n. 399, citate a Londra dal Ridolfi, 336, e passate poi nella raccolta dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo.

La famiglia di Adamo, n. 388, è opera della stessa provenienza, simile al quadretto del Palazzo Ducale, ma alquanto inferiore per esecuzione. Altro esemplare cattivo al Prado. Fot. Anderson 16556.

Il Sacrificio di Abramo, n. 403, è opera non di scuola, invece, ma dell'ultimo periodo, sotto l'influenza del Bassano. Bellissimo. Tav. lxix.

Raccolta Stefano von Auspitz.

La Cena di Emaus, citata dal Ridolfi in casa Muselli, 320; cfr. la replica a Dresda. Come per quella si tratta però di lavoro eseguito con molto intervento della bottega.

Galleria del Principe di Liechtenstein.

Il mistico matrimonio di Santa Caterina e la Sacra Famiglia. Tipico dipinto giovanile. Fig. 18.

La Madonna con i Santi Agnese, Antonio abate e Stefano; opera della maturità, eseguita con l'aiuto della scuola. Fot. Wolfrum 1844.

UNGHERIA

BUDAPEST – Galleria Nazionale.

Ritratto di uomo. Tipico, bellissimo lavoro del tempo giovanile. Fa parte del legato Pallfi. Signore a trequarti di persona, con vestito damascato, a bordi di pelliccia; paesaggio a sinistra. Molto romaninesco.

Venezia con Nettuno. Ottagono, che in origine decorava il Magistrato delle Legne in Palazzo Ducale. Opera tarda e molto restaurata; nè senza collaborazione della bottega. Ridolfi, 316, n. 139. Fot. Hanfstängl 366.

RAUDNITZ – Principe di Lobkovic.

Davide con la testa di Golia. È pure una delle opere tarde citate dal Borghini, loc. cit., 460, come eseguite per il Duca di Savoia. Notizia male ripetuta dal Ridolfi, 335, che cita un Davide che taglia la testa di Golia.

SPAGNA

MADRID – Museo del Prado.

Il Centurione di Cafarnao. È la più bella edizione di questo dipinto; tante volte ripetuto (Dresda etc.). Tutta di mano del maestro. Lavoro della maturità. N. 492. Probabilmente quella citata dal Ridolfi in Casa Contarina a Padova, 318; m. 1,92 × 2,97. Tav. LXXXV.

Gesù giovanetto fra i Dottori. Opera giovanile del pittore. Forse quella citata dal Ridolfi, 318, in Casa Contarini a Padova (m. 2,36 × 4,30). Tav. X. N. 491.

Mosè salvato dalle acque. Piccola tela; vero gioiello della maturità di Paolo (1575 c.). Forse quella citata in casa Dalla Torre a Verona dal Ridolfi, 319, n. 502. Tav. LXXI.

Venere e Adone. Bella opera della tarda età del Maestro (c. 1580); forse quella citata dal Borghini, ed. cit., 460: "Ultimamente dipinte„ etc.; cfr. Strassburgo, n. 482. Comprato a Venezia nel 1641 dal Velasquez. Tav. LXXXVIII.

La Maddalena penitente. N. 498. Opera tarda, con bel giro di vesti. È quella citata dal Ridolfi a Parigi, presso l'Ambasciatore Husset (336)? Fot. Anderson 16823. È datata: 1583.

Il Sacrificio d'Isacco. N. 500. È un buon quadro del tempo tardo, simile ma però inferiore a quello di Vienna. Fot. Anderson 16558.

Il martirio di San Ginesio. N. 497. Opera tarda, rimanipolazione dei soliti motivi, eseguito dalla bottega. Fot. Anderson 16555.

Le Nozze di Cana. N. 494. Opera eseguita dalla bottega. Fot. Anderson 16826.

Ritratto di Dama con cagnolino. È l'unico che spetti a Paolo, di tutti quelli del Prado. Citato già negl'inventari del 1600 (Catalogo 1920). N. 486. Si dice riproduca Livia Colonna. Cfr. Allende Salazar e Sanches Canton: *Retratos del Museo del Prado* Tav. CIII.

Giovane fra il Vizio e la Virtù. N. 499. Opera eseguita dalla bottega; forse quella citata dal Ridolfi, 338. Fot. Anderson 16559.

Escuriale.

L'Annunciazione con gloria d'angeli. Pala d'altare, esposta nelle aule capitolari. Opera tarda, eseguita dalla bottega; è datata e firmata: 1583, Paul Caliarius Veronen. F.; Fot. M. Moreno, Escorial, 110.

OLANDA

AMSTERDAM – Antiquario Goudstikker.

Testa di fanciullo. Opera giovanile. Cfr. A. Venturi: *Studi dal vero*, p. 316, fig. 204.

Ritratto di signore seduto, in nero. Pubblicato dall'Hadeln: *Burlington Magazine*, n. 1924, p. 209, con figura; id. Osmond, tav. XXXIX.

CANADÀ

OTTAVA – National Gallery.

La Pietà e angeli. Parte superiore della grande pala di cui si hanno altre parti a Dulwich e a Edimburgo. Cfr. F. Ingersoll-Smouse in "Gazette des Beaux-Arts„ (Ottobre 1926), p. 22 e segg., figura p. 23.

QUEBEC - Raccolta Privata.

Ritratto di ragazzo in veste a righe; già in racc. privata italiana. Riprodotto e illustrato dall'Hadeln in *Art in America* (Ottobre 1927), con illustrazione.

STATI UNITI D'AMERICA

BALTIMORA - Walters Gallery.

Ritratto di signora con bimba, già presso l'antiquario Paolini. A tutta figura; m. 2,06×1,205, ma alquanto mutilo e ridipinto nel pavimento. Corrisponde al ritratto di uomo con bambino della raccolta del conte A. Contini a Roma (v. sopra); quindi ritratto della famiglia Porto di Vicenza. Fig. 73. Cfr. anche fig. 74.

PHILADELPHIA – Collezione Johnson.

Ritratto di un Contarini. N. 229. Già attribuito al Tintoretto: Berenson: *Catalogo*, I, 144. Dall'Hadeln restituito a Paolo e riconosciuto in una pittura citata ambiguamente dal Ridolfi, 225.

NEW YORK - Metropolitan Museum.

Marte e Venere. È uno dei quadri provenienti dalla raccolta di Rodolfo II a Praga, per Cristina di Svezia e quindi Orléans. Gli altri sono a Cambridge (Inghilterra) nella raccolta Frick a Nuova York e a Londra (Bridgwater H.). Cfr. Hadeln in *Art in America* (Ottobre 1913), 234 e segg., fig. 9.

Raccolta Henry C. Frick.

La Forza e la Saggezza. Bel dipinto della stessa serie e provenienza. Hadeln, loc. cit., fig. 11.

Uomo fra la Virtù e il Vizio. In cui probabilmente ritrasse se stesso o altro personaggio. Bellissimo dipinto; cfr. fig. 66. Provenienza e illustrazione come per i due quadri precedenti. Tutte tre opere tarde.

Raccolta Durlacher.

La Maddalena penitente. È questa o quella del Prado la citata dal Ridolfi, presso l'Ambasciatore Husset a Parigi (336)? Cfr. Hadeln (" Apollo ", Giugno 1926).

Raccolta Henry Havemeyer.

Ritratto a tutta figura di giovane con levriere (Colleoni?) – Signora in rosso, seduta, con cagnolino. Opere citate dall'Hadeln in *Art in America* (Ottobre 1927), p. 251. Non vedute dall'autore di questo libro.

SARASOTA - (Florida) Raccolta J. Ringling.

Ritratto di una famiglia. Importantissimo per la sua rarità e per i legami con la scuola parmigianinesca; se di Paolo veramente. Fig. 78. Ricorda in modo impressionante Bartolomeo Passerotti; cfr. ritratto attribuito allo Zuccari, ma certo suo, nel Palazzo Pitti, (cosidetto Guidobaldo da Montefeltro). L'attribuzione al Veronese viene accolta sull'autorità dell'Hadeln; non avendo, chi scrive, visto l'originale.

LE VILLE CON AFFRESCHI DI PAOLO VERONESE E DELLA SUA SCUOLA

1. VILLA SORANZA (Treville: Treviso).

Costruita dal Sanmicheli, fu distrutta nel 1818. Ne parlano, dandone il prospetto, il Ronzani e Luciolli, p. 34 e tav. 46-47.

Una visione complessiva, con la pianta dei giardini ecc. si può vedere in M. Stocco: *Notizie storiche del Castello di Treville ecc.* " Ateneo Veneto „ (Gennaio-Aprile 1910), XXXIII.

Fu affrescata da Paolo Veronese e dallo Zelotti (Vasari, VI, 369): a cui si aggiunse un altro modesto condiscepolo del Caliari, Anselmo Canerio (Vasari, V, 291).

Intorno agli stacchi degli affreschi cfr. Cicogna: *Iscrizioni veneziane*, III, 19; " Giornale della Italiana Letteratura „ (Settembre-Ottobre 1818), serie II, XVIII, n. 35, p. 188: riprodotto da F. N. Vignola in " Bollettino del Museo Civico di Vicenza „ (1910), I, f. 2. Ne dà la descrizione il Ridolfi ed. cit., I, p. 302; ripetuto dal Federici: *Memorie Trevigiane* (1803), II, p. 56. Il ciclo è datato dall'affresco conservato nel Seminario di Venezia: 1551.

Bibliografia recente. – Stocco cit., p. 50 e segg. dell'Estratto, e specialmente Hadeln: " Jahrbuch „ cit. (1914), p. 185 e segg. e Caliari: *Paolo Veronese* cit.; Foratti: " Rassegna d'Arte „ (1914), p. 62 e segg.

2. CASTELLO COLLEONI (Thiene).

Ne ricorda gli affreschi di Paolo e dello Zelotti il Vasari, VI, 369-70; debbono perciò essere precedenti al 1567.

Il Ridolfi cit., I, p. 299, ne dà una buona descrizione, distinguendo i dipinti della Sala, che è probabilmente quella grande del piano superiore, ancora coperta dallo scialbo, eccetto il fregio sotto il soffitto, ad evidenza opera dello Zelotti. Sono invece scoperti gli affreschi del Camerone a pianterreno; nei quali si rivela chiara la mano del Fasolo, probabilmente non da escludersi nemmeno nel salone, ove traspaiono le tipiche sue cariatidi. Dell'intervento del Fasolo, provato dal confronto con le pitture di Caldogno (vedi oltre), fa fede una frase del Ridolfi, loc. cit.: " e alcuni dicono che gli (a Paolo) servisse ancora Antonio Fasolo Vicentino ...

Bibliografia recente. – Solo Hadeln, loc. cit., p. 196 e seg.; Foratti cit., pp. 65, 66, 67; Caliari cit., p. 21 e segg.; Loukomski in " Revue de l'Art „ (Novembre 1927); questi ultimi però poco attendibili per le attribuzioni.

3. VILLA GODI-PORTO a Lonedo (Vicenza).

Si tratta di affreschi eseguiti prima del 1560, poichè v'intervenne, oltre allo Zelotti e a Battista del Moro — come ci prova il PALLADIO stesso che la costruì (*I quattro libri dell'architettura* (1570), p. 63 — Gualtiero Padovano, morto innanzi a quell'anno.

L'opera dello Zelotti vi è sicura ed evidente; cfr. G. K. LOUKOMSKI: *Les Villes des Doges* (Parigi 1927), I, tav. IV (con veduta di una camera da letto frescata dal maestro), e in "Revue de l'Art„ (Dicembre 1927), e specialmente HADELN in RIDOLFI cit., I, p. 366, n. 8. Mi pare non si possa escludere l'intervento del Fasolo; cfr. "Revue de l'Art„, 1927, pp. 263 e 269.

4. VILLA BARBARO a Maser (Treviso).

È la più celebre e la più bella delle ville affrescate da Paolo. La meglio conservata poi, mercè le cure e i restauri degli attuali proprietari, sigg. Giacomelli. La descrivono il RIDOLFI e minutamente il CRICO: *Lettere sulle belle arti trevigiane* (Treviso 1833), p. 90 e segg. ecc. La datazione ne è sicura, perchè il VASARI, VI, p. 370, dice che gli affreschi furono eseguiti da Paolo, quando aveva "circa trent'anni„, quindi intorno al 1560.

Bibliografia recente. – *La Villa di Maser in Provincia di Treviso* (Roma 1903); A. FORATTI: *Paolo nelle Ville del Veneto* in "Rassegna d'arte„ cit., p. 67 e segg.; L. COLETTI: *Paesi di Paolo Veronese* in "Dedalo„ (Novembre 1925); Id., *La Villa Giacomelli a Maser* in "L'Illustrazione della Marca Trevigiana e delle Dolomiti„ (Luglio 1927); LOUKOMSKI cit., il quale però riproduce, a tav. XIX del vol. II, la "Clemenza di Scipione„ di Fanzolo come facente parte del ciclo degli affreschi di Maser! Id. in "Revue de l'Art„ (Novembre 1927).

5. VILLA FOSCARI alla Malcontenta (presso Fusine: Venezia).

Ricorda il PALLADIO, che la costrusse, i suoi decoratori (loc. cit., p. 48); i quali furono lo Zelotti e Battista Franco. Le pitture debbono quindi riferirsi a prima del 1561, anno di morte di quest'ultimo artista, che è il più lodato dalle fonti, per la sua truculenta caduta dei Giganti, dipinta in una delle stanze. Unico suo affresco, come prova il Palladio, contrariamente a quanto riferisce, confondendo il buono con il cattivo, il RIDOLFI, loc. cit., I, p. 379. Il resto è di "messer Battista Venetian„. Precisa anzi il Palladio che il Franco non potè condurre a termine nemmeno quest'opera, perchè sorpreso dalla presta fine (VASARI, VI, p. 578).

Una stanzina conserva paesaggi e rabesche, intorno al cui probabile autore cfr. nn. 5 e 6 e LOUKOMSKI cit., II, tav. XIII, e "Revue de l'Art„ (Dicembre 1927). Sono le cose meno malandate; in quanto agli affreschi zelottiani della crocera, sono stati in parte strappati: ad esempio il "Concerto„ che si custodisce nel Museo di Verona, quello che il BERNASCONI, op. cit., p. 326, credeva provenisse dalla Soranza. La villa malandatissima, si sta ora liberando dallo scialbo, e restaurando amorosamente dal sig. A. C. Landsberg.

Bibliografia recente. – G. LORENZETTI: *Venezia e il suo estuario* (Milano 1927), pp. 806-807; LOUKOMSKI, loc. cit.

6. VILLA BADOER a Fratta Polesine.

Bellissima architettura del Palladio, costrutta certo molto prima del 1570, perchè citata seconda (loc. cit., p. 46) nella serie delle opere sue. Interessa per le grottesche, da poco riapparse di sotto lo scialbo, nel salone centrale; "bellissima invenzione„, le dice il grande architetto, del Giallo Fiorentino (cfr. "Thieme-Becker Lexikon„, XIII, p. 37).

Queste rabesche, simili a quelle del palazzo Manin, che vedremo subito al n. 7, possono istruirci intorno al probabile autore di quelle che appaiono in molti affreschi del Veronese, a Maser ecc. La villa appartiene ora ai sigg. Cagnoni.

7. VILLA MANIN a Fratta Polesine.

Benchè non notata dall'autore, che certo ne fu il Palladio, gli appartiene per l'evidenza dello stile. Cfr. Loukomski cit., I, tav. xxxvi, ove si riproducono le rabesche di una volta, simili a quelle della villa Badoer; quindi probabilmente del Giallo Fiorentino anch'esse.

8. VILLA EMO a Fanzolo (Treviso).

Bene conservata; mostra tutti i suoi affreschi, come li descrivono il Ridolfi cit., I, pp. 299-300-364 e il Crico, loc. cit., pp. 138-147. Contrariamente però alla loro opinione, mantenuta dal Foratti, loc. cit., p. 63 e segg., si tratta di un ciclo di opere dovute tutte allo Zelotti, come testimonia il Palladio, loc. cit., p. 53, con esplicite parole.

Per la datazione non conta, come argomento probante, che il Palladio nel suo manoscritto, avanti all'ottobre del 1567, non ne faccia ancora parola ("Museo Correr„, Fondo Cicogna, 3617, c. 20), mentre ne accenna nel suo libro del 1570. Ma è indicazione molto utile e indiziale.

Bibliografia recente. – Hadeln, loc. cit., II, con illustrazioni (1915); Foratti, loc. cit., con illustrazioni; Loukomski, locc. citt., con illustrazioni.

9. VILLA DA MULA a Romanziol (Treviso).

Si tratta di affreschi molto malandati e di scuola; cfr. Hadeln in "Thieme-Becker Lexikon„, p. 393. Li descrive il solito Crico, loc. cit., p. 107 e segg., enfaticamente.

Bibliografia recente. – Patzak in *Die christliche Kunst* (Monaco 1905), fasc. I, pp. 10-22; fasc. II, pp. 14-18, e Caliari, loc. cit., p. 152 e segg.

10. VILLA DI MAGNADOLE (Treviso).

Il Ridolfi, loc. cit., fasc. I, p. 324, li cita come di Paolo stesso; così il Federici, loc. cit., II, p. 56. L'Hadeln li dichiara, nel "Thieme-Becker Lexikon„ cit. di scuola (p. 393). Li descrive il Crico, loc. cit., p. 63 e segg.

Le cariatidi, che vi appaiono a spartizione delle scene, indicano l'intervento di G. A. Fasolo. Ad ogni modo si tratta di opere ripulite e slavate; mal giudicabili.

Bibliografia recente. – Caliari, loc. cit., p. 149 e segg., e Hadeln in Ridolfi cit., I, p. 324, nota 3.

11. VILLA DA RIVA a Zerman (Treviso).

Questi affreschi, di scuola e molto malandati, si danno a Paolo per tradizione; accolta dal solo Crico, loc. cit., p. 170 e segg.

Bibliografia recente. – Caliari, loc. cit., pp. 148-149; Patzak: *Unbekannte Fresken des P. V.* in "Repertorium für Kunstwissenschaft„ (1905), XXVIII, p. 144 e segg.

12. VILLA SALOM a Brugine (Padova).

È una delle più riccamente frescate dalla scuola di Paolo, e una delle meno note. Paiono dello Zelotti tanto gli affreschi dell'esterno, ben conservati specie nel lato che guarda il giardino, quanto tutti quelli del salone, con varie scene mitologiche, sul fare di Fanzolo. Al Fasolo fanno invece pensare quelli dell'atrio, con le solite "Cene„ a lui tanto care. Deplorevole è l'abbandono in cui viene lasciato questo nobilissimo complesso.

Bibliografia. – Non ne fa parola che il diligente A. Gloria nel suo *Territorio padovano*, III, pp. 181-182.

13. VILLA SARACENO a Finale (Vicenza).

È costruzione del Palladio, citata nella sua opera sull'Architettura. Non si accenna però ai decoratori; e la notizia non vale se non per la datazione, nel riguardo degli affreschi. Probabilmente eseguiti prima del 1570, e attribuibili, almeno in parte, al Fasolo.

Bibliografia recente. – Loukomski, loc. cit., II, tav. VI, e "Revue de l'Art„, (Dicembre 1927).

14. VILLA PIACENTINI-TIEPOLO, in Sant'Andrea oltre il Musone (Treviso).

Si tratta di una piccola costruzione sanmicheliana, con affreschi, conservati, ma con molti restauri, nell'atrio, ove è rappresentato il Canto e la Musica. A una finestrella si affaccia una bellissima dama con il cagnolino a lato, un libro in mano e sul davanzale un vaso di fiori con gabbia sopra, a contenere i fiorenti getti di una pianta di garofani. Questa sola, probabilmente, opera vera, per quanto malandata di Paolo, a cui è certo doveva corrispondere un'altra figura (di signore?) nella finestra finta di contro. Celata ora dallo scialbo, se non distrutta. Le restanti pitture, che si vengono liberando mostrano chiaramente il fare di Benedetto Caliari; quello degli affreschi nel Vescovado di Treviso. Anche qui si notano paesaggi con figure mezzane ai lati ecc.

Bibliografia. – Oltre al Federici: *Memorie Trivigiane* cit., II, p. 56, cfr. M. Stocco: *Il Castello di Treville e sue pertinenze* in "Ateneo Veneto„ (Gennaio-Aprile 1911).

15. VILLA PAGELLO a Caldogno (Vicenza).

È il lavoro più importante rimastoci di G. A. Fasolo, eseguito nel 1570, anno che si legge sulla facciata dell'edifizio. Come tale ricordato dal Ridolfi, loc. cit., p. 230, e ammesso dal Magrini: *Cenni sulle opere del Fasolo* (1851), e in genere da tutti gli scrittori che hanno qualche cognizione dell'arte di Paolo e della sua scuola.

Le riproduzioni lo avrebbero provato in modo lampante, ma non mi è stato possibile ottenerle, benchè apparse, attribuite con incompetenza pari alla mancanza di ogni critica, nell'"Illustrazione Italiana„ del 1923, 5 Agosto, p. 178 e segg., allo stesso Paolo.

Alla quale fonte sono costretto a rimandare per i confronti con Thiene e per ogni studio intorno al Fasolo.

Bibliografia recente. – G. Franceschini, loc. cit.

16. CASTELLO DEL CATTAJO a Battaglia (Padova).

In questo strano edificio, costrutto dall'Obizzi, lavorò sopratutto lo Zelotti, con largo aiuto della scuola. Spettano a lui gli affreschi dell'Appartamento Imperiale, composto del salone e di cinque stanze; cfr. riproduzione nel testo. Scadentissimi e tardi, eseguiti dopo l'11 Maggio 1570, che è la data dell'elezione di Alvise Mocenigo, il quale vi appare come doge, e il 1573, anno della pubblicazione di E. Betussi, che li descrive a lungo: *Ragionamento sopra il Cathaio* (Padova 1573).

Non appartengono a questo complesso le decorazioni di tre stanzini in soffitta, con insegne e pendagli, e con vedute delle più importanti città. Nelle quali si rivela, e lo abbiamo visto, piuttosto la maniera di Benedetto Caliari.

Bibliografia recente. – Hadeln in commenti al cit. Ridolfi, I, p. 368, n. 2.

ELENCO
DEI DISEGNI DI PAOLO VERONESE

BAYONNE (Museo Bonnat).

1. Santo Papa accompagnato da due altri Santi. Disegno a penna con lumeggiature e tinteggiature. Cfr. A. VENTURI: *Studi dal vero* (1927), p. 327; BRAUN, n. 77326. Lo stesso disegno è ripetuto letteralmente all'Ambrosiana (v. Milano). Il disegno Bonnat sembra però migliore.
2. Studio per la Crocifissione di Dresda, n. 231. Disegno a punta di pennello con lumeggiature. Cfr. A. VENTURI, loc. cit., p. 328.

BERLINO (Kupferstichkabinett).

1. Madonna col Bambino in gloria, e al basso i Santi Tomaso e Cecilia; n. 5049. Disegno a punta di pennello, con lumeggiature bianche; carta azzurrina 36,7 × 26,1 cm. Servì per l'incisione cit. di R. Sciaminossi. HADELN: *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance* (1926), tav. LX. Fig. 84.
2. Due studi di armature, n. 5120, id., 31,1 × 25,3 cm.; *Handzeichnungen Alter Meister im Kupferstichkabinett* (Berlin 1910), I, 92; HADELN, tav. LV.
3. Deposito. Studi per le "Nozze di Cana„ della Galleria di Dresda. Disegno a penna, 20,6 × 17,3 cm.; *Burlington Magazine* (Dicembre 1925), p. 298: HADELN, tav. XXIII, e nostra fig. 87.
4. Deposito. Studi per una "Cena„. Disegno a penna tinteggiato 19,5 × 20,2 cm. con nel verso scritte di mano del Veronese: HADELN, tav. XXXVII.
5. Deposito. Studi probabilmente per l'"Incoronazione della Vergine„ della chiesa di Ognissanti, ora R. Gallerie di Venezia. Disegno a penna tinteggiato, 15,3 × 20,7 cm. Cfr. Oxford; HADELN, tav. XL.
6. Deposito. Studi di Santi, probabilmente per il Paradiso destinato al Palazzo Ducale. Cfr. modello ad olio di Lilla, Museo: HADELN in "Jahrb. der Pr. Kunstsamml.„ (1919), p. 199 e segg. Disegno a penna, 30,2 × 21 cm.; HADELN, tav. XLII.
7. Deposito. Studi per una "Lavanda dei piedi„. Disegno a penna, tinteggiato, 15 × 21,2 cm. HADELN, tav. XLIII.
8. Deposito. Studi per un'"Adorazione dei pastori„. Disegno a penna, tinteggiato, 13,5 × 21,2 cm. Nel verso un abbozzo di lettera, di mano del Veronese, con la data: 19 gennaio 1584 (m. v.); HADELN, tav. XLV.

9. Deposito. Disegni probabilmente per la decorazione di un organo: La Maddalena ai piedi di Cristo e Cristo che appare alla Maddalena (interno degli sportelli); la Consacrazione di un Santo Vescovo (?) per l'esterno degli stessi. Disegno a penna, tinteggiato, 21,2 × 13,3 cm.; HADELN, tav. XLVI.

DRESDA (Gabinetto delle stampe).

1. Studio per una Pietà. Cristo sostenuto da due angeli, e sopra la Vergine piangente. Disegno a penna, tinteggiato e lumeggiato. Probabilmente di scuola. Cfr. "Trinità" di Carletto ora in Palazzo Reale a Venezia; MEISSNER, loc. cit., p. 48; BRAUN, n. 67054.

FIRENZE (Gabinetto dei Disegni e Stampe – Uffizi).

1. Disegno per una "Cena in casa di Simone", n. 1852. Disegno su carta bianca, a penna, 8,8 × 16,4 cm.; HADELN, tav. XLVII.
2. Suonatrice di clavicembalo, vista da tergo, n. 1715 F. Gessetto su carta grigio-azzurra, 34,6 × 23,0 cm.; HADELN, tav. L e nostra fig. 86.

HAARLEM (Teyler Museum).

1. Studi per l'"Adorazione dei Magi" di Londra (1573), già a San Silvestro. Disegno a penna su carta azzurra, lievemente lumeggiato. Cfr. Parigi, sotto Racc. Wauters; HADELN, tav. XXXII.

HAARLEM (Raccolta Franz Koenigs).

1. Studio per una Madonna con Santi. Disegno a penna su carta bianca. Nel verso: lettera probabilmente indirizzata al Veronese, da Castelfranco, con la data 11 Agosto 1568; HADELN, tav. XXXI
2. Studi di gruppi con sfondo di una città. Disegno a penna su carta bianca, 25,1 × 19,4 cm.; HADELN, tav. XXXIV.
3. Studi per la "Visitazione di San Giacomo" di Murano, ora presso Lord Powis in Inghilterra, cfr. "Gazette de Beaux-Arts" (1924), I, pp. 98-99, e per una "Pietà ... Nel verso la "Fede e la Carità" e angeli musicanti. Disegno a penna, tinteggiato, su carta bianca, 31 × 21 cm.; HADELN, tav. XXXV-XXXVI.

LONDRA (British Museum).

1. Studio per una "Fuga in Egitto". Disegno a penna, lumeggiato e tinteggiato, su carta grigia, 31,6 × 23,7 cm.; HADELN, tav. LVIII.
2. Studio per una Madonna in trono e Santi. Disegno a penna, 14,1 × 12,9 cm.; HADELN, tav. XXVIII.

LONDRA (Raccolta Dr. Tancred Borenius).

1. Schizzi per un Mosè salvato dalle acque. Disegno a penna, tinteggiato, 30,7 × 21,1 cm. Cfr. BORENIUS: *Burlington Magazine* (Febbraio 1921), p. 54; HADELN, tav. XXXII.

LONDRA (Raccolta Visconte B. d'Hendecourt).

1. Studi per un uomo seduto, con le braccia alzate, visto da tergo. Carboncino su carta azzurra, 28,9 × 19,8 cm.; HADELN, tav. LIV.

LONDRA (Raccolta di Lord Lascelles).

1. Studi di mani, camelli e figure. Disegno a penna su carta bianca, 15,2 × 16 cm.; HADELN, tav. XXVII.

2. Modello per il "Trionfo di Venezia„ in Palazzo Ducale. Disegno a penna, lumeggiato in bianco, su carta bruna. Cfr. Borenius ("Apollo„, Aprile 1925) e Hadeln, tav. LXII.

LONDRA (Raccolta Oppé).

1. Studi di figure. Disegno a penna su carta bianca, 30,1 × 20 cm.; Hadeln, tav. XXII.

LONDRA (Raccolta H. Oppenheimer).

1. Studi per gruppi di Santi (per un Paradiso?). Disegno a penna, tinteggiato, su carta bianca, 30,1 × 21,1 cm.; Borenius, loc. cit., Hadeln, tav. XLI.

LONDRA (Raccolta A. G. B. Russel).

1. Studi per un "Gondoliere„. Gesso su carta azzurra; Hadeln, tav. LIII.

MADRID (Biblioteca Nazionale).

1. Cristo e il Centurione di Cafarnao. Disegno a punta di pennello, in carta bianca, 11,4 × 18,7; A. G. B. Russell in *Burlington Magazine* (Settembre 1924), p. 125; Hadeln, tav. XXVI; nostra fig. 85.
2. Altro studio per lo stesso soggetto. Disegno a matita (Centurione) e a penna (valletto), 11,4 × 18,7; P. H. Osmond, loc. cit., p. 104.

MILANO (Ambrosiana).

1. Santo Papa accompagnato da due altri Santi ecc. Forse replica antica del disegno Bonnata-Bayonne. Cfr. Meissner, p. 27, e Braun n. 75184.
2. Crocifissione. Disegno a punta di pennello, lumeggiato. Probabilmente di scuola. Meissner, p. 34; Braun, n. 75183.

MONACO (Graphische Sammlung).

1. Studio di testa per un prelato. Disegno a pennello, lumeggiato, 21,6 × 18,1 cm.; Hadeln, tav. XLVIII.

MONACO (Raccolta Otto Böhler).

1. Disegno per un gruppo della Madonna con Santi e angeli, e nel verso angioletti volanti e Santi. Disegno a penna, tinteggiato, su carta bianca, 26,7 × 20 cm.; Hadeln, tavv. XXIX-XXX.

MONACO (Raccolta Prybram).

1. Studio per un gruppo della Carità e per i due Santi Sebastiano e Giustina, che stanno, entro nicchie, ai fianchi della Battaglia di Lepanto, in Palazzo Ducale. Quindi del 1577 c. Disegno a penna, tinteggiato.

   Mia attribuzione; riprodotte, come di Tiziano Aspetti, da L. Planiscig: *Venezianische Bildhauer*, p. 562.

MOSCA (Università).

1. Studio per la "Cena in Casa di Simone„ a Brera. Cfr. Borenius, loc. cit., p. 59, con riproduzione; Osmond cit. p. 104. Disegno a penna, tinteggiato, 13 × 26,5 cm.

NEW YORK (Raccolta P. Morgan).

1. Disegno a penna, per un "Mosè salvato dalle acque„. Cfr. C. Fairfax Murray: *A selection of drawings by the old Masters* (Londra 1905), tav. XC.
2. Disegno a penna, per composizione non decifrabile; Murray, loc. cit., tav. XC.

OXFORD (Christ Church College).

1. Studi per un' "Incoronazione di Maria Vergine„; nel verso altri studi per lo stesso soggetto, per una "Visitazione„ e per figure decorative. Anche questi riferentisi alla pala di Ognissanti (R. Gallerie, Venezia) e alla decorazione di un organo. Disegno a penna, tinteggiato, su carta bianca, 30,7 × 20,9 cm. HADELN, tavv. XXXVIII-XXXIX.

PARIGI (Gabinetto dei disegni - Louvre).

1. Testa di negro, volto verso destra. Disegno a gessetto con tocchi di pastello rosso sulle labbra, n. 4679, 27,3 × 20,5 cm.; HADELN, tav. XLI, e nostra CIV.
2. Madonna col Bambino e angeli musicanti. Disegno a punta di pennello, lumeggiato in bianco, su carta grigio-azzurra, 37,7 × 23,9 cm., n. 4666; HADELN, tav. LVII, e nostra CV.
3. "La Virtù che atterra il Vizio„. Disegno a punta di pennello, lumeggiato in bianco, su carta grigio-azzurra, n. 600 R. F., 36,2 × 27,5 cm.; HADELN, tav. LIX. Fig. 91.
4. Studio per un ritratto di uomo a tutta figura, con bimbo. Similissimo al ritratto Porto della racc. Contini a Roma. Disegno a penna, lumeggiato e tinteggiato; MEISSNER, p. 5; BRAUN, n. 62405.

PARIGI (già collezione Wauters).

1. Studi per il "Martirio di San Giorgio„ a Verona. Disegno a penna, tinteggiato su carta bianca, 27 × 23 cm.; F. LEE: *Art of Great Masters* (Londra 1913) fig. 65, p. 50; HADELN, tav. XXIV.
2. Studi per una "Giuditta che taglia la testa a Oloferne„ e per un "Presepio„. Disegno a penna, tinteggiato. Vi si legge, sui due lati, una lettera indirizzata al Veronese, con la data 18 Settembre 1582, 28 × 20 cm.; LEE, loc. cit., figg. 66-67, p. 52. L'Hadeln non vede, a ragione, che lo studio di "Oloferne e Giuditta„ si riferisca al quadro giovanile Brignole e Sale. Lo indica del resto la data stessa della lettera, sulla cui carta, per il solito risparmio, Paolo fece i suoi disegni.
2. Studio per uno dei Magi dell'Adorazione di Londra, del 1573. Disegno a gessetto, tinteggiato, su carta azzurra, 16 × 16; LEE, loc. cit., fig. 69, p. 55.

VIENNA (Albertina).

1. Studi per una pala con la Madonna in trono e Santi. Disegno a penna, tinteggiato, su carta bianca, 18,3 × 17 cm.; STIX: *Handzeichnungen aus der A.* (1925), tav. XXVII; HADELN, tav. XXV e L. FROELICH-BUM, n. 107, a cui si deve l'attribuzione; cfr. *Burlington Magazine* (Luglio 1923).
2. Studi per un sacrificio? e preganti, con sfondo di città. Disegno a penna, 14 × 14,7 cm. Mia attribuzione. Cfr. L. FROELICH-BUM, n. 111.
3. Studi per la composizione eseguita dagli eredi di Paolo in Palazzo Ducale, rappresentante l'incontro di Alessandro III col doge Ziani. Nel verso studi per il Bucintoro e altre navi. Disegno a penna, tinteggiato. Attribuito e riprodotto da STIX, loc. cit., tav. XXVIII e FROEHLICH-BUM, n. 108.
4. Studio per un San Girolamo, simile a quello di Sant'Andrea non all'altro di San Pietro a Murano. Disegno a punta di pennello, tinteggiato, su carta verde, 24,5 × 16,8 cm. Attribuito al Muziano, cfr. L. FROEHLICH-BUM, n. 148, ma giustamente restituito al Veronese da W. SUIDA: "Belvedere„ (1927), n. 56, p. 59.
5. Allegoria della Vittoria. Disegno a penna, lumeggiato e tinteggiato, su carta azzurra, 38,6 × 27,6 cm. Attribuito allo stesso Paolo dal MEISSNER, p. 109, ma più probabilmente opera di scuola (Carletto?). Cfr. FROEHLICH-BUM, n. 112.

BIBLIOGRAFIA

G. Vasari: *Le Vite* (ed. Milanesi, 1568), VI, 369 e segg.; 489, 491.

Anselmo Guisconi (Fr. Sansovino?): *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia* (Dialogo; 1556). Ristampato per nozze Piamonte-Gei il 1861.

Andrea Palladio: *I quattro libri dell'Architettura* (Venezia 1570), passim.

F. Sansovino: *Venetia città nobilissima* (1581) e ristampe di G. Stringa (1604) e di G. Martinioni (1663).

R. Borghini: *Il riposo* (1584; ed. 1730, Firenze), 459 e segg.

C. Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte* (1648; ed. Hadeln, 1914), I, 296 e segg.

M. Boschini: *Le ricche minere* (1ª ed. 1664; 2ª ed. 1674, Venezia).

—— *La carta del navegar pitoresco* (Venezia 1660), passim.

Rinnovazione delle ricche miniere (Zanetti, Venezia 1733).

A. M. Zanetti: *Della pittura veneziana* (1771, Venezia) 162 e segg.

G. A. Moschini: *Guide di Venezia* (1ª ed. del 1815; 2ª del 1819; 3ª del 1828).

G. Lorenzetti: *Venezia e il suo estuario* (1927, Milano).

E. A. Cicogna: *Inscrizioni veneziane*, IV, 147 e segg.

F. Zanotto: *Il Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia 1853), passim.

—— *La Regina Catterina Cornaro etc. Quadro di Paolo e Carlo Caliari* (Venezia 1840).

D. M. Federici: *Memorie Trivigiane* (Venezia 1803), II, 53 e segg.

B. Dal Pozzo: *Le vite de' pittori, scultori e architetti veronesi* (Verona 1718), 77. e segg.

D. Zannandreis: *Le vite dei pittori etc. veronesi* (Verona 1891; ed. Biadego), 160 e segg.

C. Bernasconi: *Studi sopra la storia della pittura italiana* (Verona 1864), 322 e segg.

G. B. Lorenzi: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale* (I, Venezia 1868), passim.

P. Saccardo: *Le mosaïques de Saint-Marc* (Venezia 1897), 45 e 90.

Italienische Forschungen (G. Ludwig e continuatori) edite dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (1911), 140 e segg.

G. Campori: *Raccolta di cataloghi* (Modena 1870), passim.

C. A. Levi: *Le collezioni d'arte e d'antichità a Venezia* (1900), n. 2, passim.

P. Biagi: *Elogio di P. Caliari*, "Atti dell'Accademia di B. A. Venezia" (1815).

A. Aleardi: *Sullo ingegno di P. Caliari*, ib. (1872).

G. De Scolari: *Del celebre quadro di P. Caliari: La famiglia di Dario* (Verona 1875).

Pietro Caliari: *Paolo Veronese* (Roma 1888) e ib. seconda ed. (Roma 1909).

Ch. Yriarte: *Paul Véronèse* (Parigi 1888).

F. H. Meissner: *P. Veronese* (Bielefeld, Lipsia 1897).

A. Bell: *Paolo Veronese* (Londra 1905).

Ch. Yriarte: *Paul Véronèse au Palais ducal de Venise*, "Gazette des Beaux-Arts" (1891).

Paul Lefort: *Paul Véronèse au Musée de Madrid*, "Gazette des Beaux-Arts" (1890).

A. Baschet: *Paul Véronèse devant le Saint-Office* (Orléans 1880).

G. Biadego: *Intorno a Paolo Veronese*, "Atti del R. Ist. Veneto di S. L. ed A. (1898-99), vol. LVII.

B. Patzak: *Unbekannte Fresken des P. V.*, "Repertorium für Kunstwissenschaft" (1905), XXVIII, 444 e segg.

— — *Die christliche Kunst: Villa Da Mula a Romanziol* (Monaco 1905), f. I, 10-22; II, 14-18.

G. Cassi: *Un celebrato dipinto di P. V.: Battesimo di Latisana*, "Bollettino d'Arte" (1910), IV, 481 segg.

D. von Hadeln: *Wann ist P. V. geboren?*, "Kunstchronik", N. F., XXII, 257 e segg.

— — *Paolo Veronese*, "Thieme-Becker Lexikon" (1911), XI, 392-397.

— — *Paintings by V. from the Collection of K. Rudolf the second*, "Art in America" (Ottobre 1913), 234 e segg.

— — *Veronese u. Zelotti*, "Jahrbuch d. Königl. Preussischen Kunstsammlungen" (1914), XXXV, 168 e segg. e (1915) XXXVI.

— — *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance* (Berlino 1926), 26 e segg. e tav. XXII e segg.

— — *Burlington Magazine* (Novembre 1924), 209 e segg.

— — *Some Portraits by P. V.*, "Art in America" (Ottobre 1927), 239 e segg.

L. Baldass: *Belvedere* (1924), 94.

G. Fiocco: *Paolo Veronese u. Farinati*, "Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", N. F. (1906), 123 e segg.

L. Coletti: *Paesi di P. V.*, "Dedalo" (1925), 375 e segg.

E. Tea: *Il cromatismo di P. V.*, "L'Arte" (1920), 59 e segg.

— — *Il ritratto di Pase Guarienti attribuito a P. V.*, "L'Arte" (1920), 195 e segg.

A. M. Brizio: *Note per una definizione critica dello stile di P. V.*, "L'Arte" (1926), 213 e segg.

F. Ingersoll Smouse: *Quatre Véronèse retrouvés en Angleterre*, "Gazette des Beaux-Arts" (Febbraio 1924), 96 e segg.

F. Ingersoll Smouse: *La Pietà de Véronèse*, ibid. (Ottobre 1926), 21 e segg.

—— *L'oeuvre peint de Paul Véronèse en France*, "Gazette des Beaux-Arts„ (Novembre 1927).

L. Coletti: *La Villa Giacomelli a Maser*, "L'Illustrazione della Marca Trevigiana e delle Dolomiti„ (Luglio 1927).

A. Venturi: *Studi dal vero* (Milano 1927), pp. 216-226.

G. Loukomski: *Les fresques de Véronèse et des ses élèves*, "Revue de l'Art„ (Novembre e Dicembre 1927).

ELENCHI
DELLE ILLUSTRAZIONI E DELLE TAVOLE

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. G. Caroto: La Vergine in trono e Santi. – Verona, Chiesa di San Paolo. (Fot. Anderson).
2. F. Morone: "La Trasfigurazione „. – Verona, Museo Civico. (Fot. Alinari).
3. A. Badile: La Vergine in trono e tre Santi. – Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson).
4. D. Brusasorci: "Betsabea al bagno „. – Firenze, Uffizi.
5. Moretto da Brescia: "Madonna e Sante „. – Verona, San Giorgio.
6. A. Badile: "Madonna e Santi „. – Verona, Santi Nazzaro e Celso.
7. F. Primaticcio: Disegno. – Parigi, Louvre.
8. — — Disegno. – Parigi, Louvre.
9. N. Dell'Abate: Fregio. – Bologna, Palazzo dell'Università.
10. P. Veronese: Pala Bevilacqua-Lazise. – Verona, Museo Civico.
11. G. Caroto: Pala d'altare. – Mezzane di Sotto, Parrocchiale.
12. A. Badile: "La risurrezione di Lazzaro „. – Verona, Chiesa di San Bernardino.
13. Copia da Paolo Veronese: "Cristo risana la suocera di Pietro „. – Verona, Chiesa di San Bernardino.
14. P. Veronese: "Il Tempo e la Fama „. – Castelfranco, Duomo. (Fot. Anderson).
15. — — "La Giustizia „. – Castelfranco, Duomo. (Fot. Anderson).
16. — — Figura allegorica. – Venezia, Seminario.
17. — — "Mistico sposalizio di Santa Caterina „. – Montpellier, Museo.

18. P. Veronese: "Mistico sposalizio di Santa Caterina „. – Vienna, Galleria Liechtenstein.

19. — — "L'Annunciazione „. – Firenze, Uffizi. (Fot. Anderson).

20. — — "Battesimo di Cristo „. – Braunschweig, Galleria. (Fot. Bruckmann).

21. Correggio: Particolare della cupola. – Parma, Cattedrale. (Fot. Anderson).

22. P. Veronese: Particolare della "Consacrazione di Davide „. – Vienna, Galleria dello Stato.

23. P. Farinati: "San Martino „. – Mantova, Duomo.

24. — — "Mosè e le figlie di Jetro „. – Verona, Museo Civico.

25. — — "L'Adorazione dei Magi „. – Aja, Galleria.

26. G. B. Zelotti: "Giove sotto le sembianze di Diana e Callisto „. – Fanzolo, Villa Emo.

27. — — "La clemenza di Scipione „. – Fanzolo, Villa Emo.

28. — — "Giove e Io „. – Fanzolo, Villa Emo.

29. — — Un concerto. – Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson).

30. — — Affreschi del salone. – Battaglia (Padova), Il Cattajo.

31. — — Ritratto d'incognita. – Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson).

32. G. A. Fasolo: "Marc'Antonio e Cleopatra „. – Thiene, Castello Porto-Colleoni. (Fot. Alinari).

33. — — "La moglie di Dario supplica Alessandro „. – Thiene, Castello Porto-Colleoni. (Fot. Alinari).

34. — — Ritratto di Caterina Cornaro. – Vienna, Galleria dello Stato.

35. — — "La probatica piscina „. – Vicenza, Museo Civico. (Fot. Alinari).

36. P. Veronese: San Luca evangelista. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

37. — — San Giovanni evang. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

38. — — Particolare del soffitto. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

39. — — "L'Onore „. – Venezia, Biblioteca di San Marco. (Fot. Alinari).

40. — — "Un filosofo „. – Venezia, Biblioteca di San Marco. (Fot. Alinari).

41. — — "La morte di San Sebastiano „. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

42. — — "San Sebastiano si presenta a Diocleziano „. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

43. Chiesa di San Sebastiano: Veduta generale. – Venezia. (Fot. Alinari).

44. P. Veronese: " La Madonna e Santa Barbara ". – Firenze, Galleria degli Uffizi. (Fot. Anderson).

45. — — " Crocifissione ". – Venezia, Chiesa di San Sebastiano.

46. — — " Giuditta ". – Genova, Palazzo Rosso. (Fot. Alinari).

47. — — Dettaglio di una parete della crocera. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

48. — — " Lo sposalizio di Santa Caterina " – Maser, lunetta in una camera. (Fot. Alinari).

49. — — Soffitto della sala dell' Olimpo. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

50. — — " Cacciatore " (supposto autoritratto). – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

51. — — Particolare di un soffitto. – Maser, Villa Giacomelli.

52. — — Particolare di una stanza. – Maser, Villa Giacomelli.

53. — — Particolare di un paesaggio. – Maser, Villa Giacomelli.

54. Paesaggio con figure: affresco pompeiano. – Napoli, R. Museo Nazionale. (Fot. Alinari).

55. N. Dell'Abate: Paesaggio. – Roma, Galleria Borghese.

56. Polidoro da Caravaggio: Paesaggio. – Roma, San Silvestro al Quirinale.

57. P. Veronese: " San Niccolò eletto vescovo di Mira ". – Londra, Galleria Nazionale.

58. P. Veronese e aiuti: La Vergine in gloria. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

59. P. Veronese: " Martirio di Santa Giustina ". – Padova, Museo Civico. (Fot. Alinari).

60. — — " Martirio dei Santi Primo e Feliciano ". – Padova, Museo Civico. (Fot. Anderson).

61. — — " La Fede " (Il vecchio e il nuovo Testamento). – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

62. — — " Il Battesimo di Gesù ". – Milano, Pinacoteca di Brera. (Fot. Alinari).

63. — — " Susanna e i vecchioni ". – Vienna, Galleria dello Stato. (Fot. Bruckmann).

64. — — " Minerva e Marte ". – Berlino, K. Friedrich Museum.

65. — — " Il Battesimo di Cristo ". – Latisana, Chiesa arcipretale.

66. P. Veronese: "Ercole fra il Vizio e la Virtù". – New York, Collezione Henry C. Frick.

67. — — "Leda col cigno". – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

68. — — "La Visitazione". – Venezia, San Polo.

69. — — "Madonna in gloria e San Luca". – Venezia, Chiesa di San Luca. (Fot. Alinari).

70. — — "La famiglia di Adamo". – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

71. — — "San Francesco riceve le stimmate". – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Alinari).

72. P. Veronese e aiuti: "Andrea Contarini reduce dalla vittoria di Chioggia". – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

73. P. Veronese: Ritratto di signora con bambina. – Baltimora, Galleria Walters.

74. — — Il conte Giuseppe Porto col figlio. – Roma, Collezione Contini.

75. G. B. Moroni: Ritratto di signora. – Londra, Galleria Nazionale.

76. — — Ritratto di Bernardo Spino. – Bergamo, Accademia Carrara. (Fot. Anderson).

77. Parmigianino: Ritratto di Antea. – Napoli, Museo Nazionale. (Fot. Alinari).

78. P. Veronese: Ritratto di una famiglia. – Sarasota; Florida (S. U. A.), Collezione John Ringling.

79. — — Ritratto di signora. – Vienna, Galleria dello Stato.

80. — — Ritratto detto di Daniele Barbaro. – Firenze, Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

81. — — Ritratto d'incognito. – Roma, Palazzo Colonna. (Fot. Anderson).

82. — — Ritratto d'incognito. – Firenze, Galleria Pitti.

83. — — "La bella Nani". – Parigi, Louvre.

84. — — Disegno per incisione (?). – Berlino, Kupferstichkabinett.

85. — — Studio per il centurione di Cafarnao. – Madrid, Biblioteca Nazionale.

86. — — Studio di donna seduta. – Firenze, Uffizi.

87. — — Studio per la Cena di Casa Cuccina. – Berlino, Kupferstichkabinett.

88. Imitatore di P. Veronese: Studi per una decapitazione. – Firenze, Uffizi.

89. B. Caliari: Studio di testa femminile. – Firenze, Uffizi.

90. — — Particolare della "Nascita della Vergine". – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Alinari).

91. P. Veronese: "La Virtù e il Vizio. – Parigi, Louvre.

92. Antiporta del "De re anatomica„ di Realdo Colombo. – Da cliché favorito dall'editore Olschki.

93. B. Caliari: Affreschi del salone. – Treviso, Vescovado.

94. — — "Lazzaro ed Epulone„. – Treviso, Vescovado.

95. — — "Il figliuol prodigo„. – Treviso, Vescovado.

96. — "Mosè salvato dal Nilo„. – Firenze, Uffizi. (Fot. Alinari).

97. - "Lazzaro ed Epulone„. – Leningrado, Hermitage.

98. - Un giardino. – Bergamo, Accademia Carrara. (Fot. Anderson).

99. — — Emblema. – Battaglia (Padova), Il Cattajo.

100. – — "Nascita della Vergine„. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Alinari).

101. F. Montemezzano: "Martirio dei Santi Fermo e Rustico„. – Lonigo, Chiesa dei Santi Fermo e Rustico.

102. — — "Martirio dei Santi Fermo e Rustico„ (Particolare). – Lonigo, Chiesa dei Santi Fermo e Rustico.

103. — — "Pietà„. – Berlino, K. Friedrich Museum.

104. — — Ritratto di gentildonna. – Firenze, Palazzo Pitti. (Fot. Anderson).

105. — — Ritratto di gentildonna. – Braunschweig, Galleria.

106. G. A. Fasolo: Ritratto di gentildonna. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Bruckmann).

107. P. Veronese e aiuti: "Il battesimo di Cristo„. – Firenze, Palazzo Pitti. (Fot. Anderson).

108. P. Micheli: "La nascita di Don Ferdinando di Spagna„. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

109. C. Caliari: "Sant'Agostino detta le regole del suo Ordine„. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Alinari).

ELENCO DELLE TAVOLE

I — La Temperanza. – Castelfranco Veneto, Chiesa di San Liberale. (Fot. Anderson).

II — La tentazione di Sant'Antonio. – Caen, Museo.

III — La pala Giustiniani. – Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna. (Fot. Anderson).

IV — La Sacra Famiglia con Santa Teresa e Santa Caterina. – Bruxelles, Museo delle Belle Arti.

V — Giove fulmina i delitti. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

VI — La Vecchiaia e la Gioventù. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

VII — Giunone versa i suoi tesori su Venezia. – Venezia, Palazzo Ducale.

VIII — San Marco incorona le Virtù teologali. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

IX — La Presentazione al Tempio. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Bruckmann).

X — Gesù disputa coi dottori. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

XI — L'unzione di Davide. – Vienna, Galleria dello Stato.

XII — La predica di San Giovanni Battista. – Roma, Galleria Borghese. (Fot. Anderson).

XIII — L'incoronazione della Vergine. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

XIV — San Matteo e San Marco, evangelisti. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

XV — La Trasfigurazione. – Montagnana, Duomo.

XVI — Ester incoronata da Assuero. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XVII Ester si presenta ad Assuero. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XVIII Il trionfo di Mardocheo. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XIX La Geometria, l'Aritmetica e la Musica. – Venezia, Libreria di San Marco. (Fot. Alinari)

XX Il Martirio di San Sebastiano. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XXI Il Martirio dei Santi Marco e Marcellino. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XXII La Madonna in gloria e Santi. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XXIII L'organo coi dipinti. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

XXIV La piscina probatica. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Alinari).

XXV La Madonna con Santa Caterina e pregante. – Venezia, Chiesa di San Sebastiano. (Fot. Anderson).

XXVI I Santi Geminiano e Severo. – Modena, Galleria Estense. (Fot. Alinari).

XXVII San Menna cavaliere. – Modena, Galleria Estense. (Fot. Anderson).

XXVIII I discepoli di Emaus (Particolare). – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

XXIX I discepoli di Emaus. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

XXX La sacra Famiglia. – Venezia, Chiesa di San Barnaba.

XXXI San Girolamo penitente. – Murano, Chiesa di San Pietro.

XXXII Tre Santi. – Venezia, Chiesa di San Giacomo dell'Orio.

XXXIII La Sacra Famiglia. – Monaco, Pinacoteca.

XXXIV I Santi Cornelio, Cipriano e Antonio. – Milano, Pinacoteca di Brera.

XXXV Venezia in trono con Ercole e Cerere (Particolare). – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

XXXVI Sant'Agata. – Murano, Chiesa di San Pietro.

XXXVII Bacco insegna l'uso dell'uva. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XXXVIII Le Virtù coniugali. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XXXIX La Virtù che frena il Vizio; Vulcano. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XL La Fede e la Carità; l'allegoria di Venezia. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XLI L'Amor materno; l'Armonia. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XLII La Primavera; l'Estate. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XLIII L'Olimpo. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XLIV Gentildonna al balcone. – Maser, Villa Giacomelli. (Fot. Alinari).

XLV Paesaggio. – Maser, Villa Giacomelli.

XLVI La Madonna della Famiglia Cuccina. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

XLVII Le Nozze di Cana. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

XLVIII L'Adorazione dei Magi. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

XLIX Gesù che porta la Croce. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

L La Resurrezione. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

LI La Cena di Emaus. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

LII La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro. – Londra, National Gallery. (Fot. Anderson).

LIII La pala della Famiglia Marogna. – Verona, San Paolo.

LIV La Madonna in trono con San Giovannino e quattro Santi. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

LV Madonna e Santi. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

LVI La Deposizione dalla Croce. – Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson).

LVII Il Martirio di San Giorgio. – Verona, Chiesa di San Giorgio. (Fot. Anderson).

LVIII La visione di Sant'Elena. – Londra, National Gallery. (Fot. Anderson).

LIX Sant'Elena in meditazione. – Roma, Pinacoteca Vaticana. (Fot. Anderson).

LX Le Nozze di Cana. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

LXI Le Nozze di Cana (Particolare). – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

LXII Convito di San Gregorio Magno. – Vicenza, Santuario di Monte Berico. (Fot. Anderson).

LXIII Convito di San Gregorio Magno (Particolare). – Vicenza, Santuario di Monte Berico. (Fot. Anderson).

LXIV Convito in casa di Levi. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Anderson).

LXV Convito in casa di Levi (Particolare). – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

LXVI Cena in casa di Simone. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

LXVII Cena in casa di Simone Fariseo. – Torino, R. Pinacoteca. (Fot. Anderson).

LXVIII L'Adorazione dei Magi. – Londra, National Gallery. (Fot. Anderson).

LXIX Il Sacrificio di Abramo. – Vienna, Galleria dello Stato.

LXX Il Martirio di Santa Giustina. – Padova, Chiesa di Santa Giustina. (Fot. Anderson).

LXXI Mosè salvato dalle acque. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

LXXII Giuditta. – Vienna, Galleria dello Stato. (Fot. Bruckmann).

LXXIII Il Martirio di Santa Giustina. – Firenze, Uffizi. (Fot. Anderson).

LXXIV Il Martirio di Sant'Afra. – Brescia, Chiesa di Sant'Afra. (Fot. Alinari).

LXXV Venezia con la Giustizia e la Pace. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXVI Nettuno e Marte. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXVII La Dialettica. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXVIII La Mansuetudine. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXIX L'apoteosi della battaglia di Lepanto. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXX L'apoteosi della battaglia di Lepanto. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

LXXXI Il mistico sposalizio di Santa Caterina.

LXXXII Il ratto d'Europa. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

LXXXIII Il Calvario. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

LXXXIV La Crocifissione. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

LXXXV Gesù e il Centurione. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

LXXXVI Agar nel deserto. – Vienna, Galleria dello Stato.

LXXXVII Ercole e Dejanira. – Vienna, Galleria dello Stato.

LXXXVIII Venere e Adone. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

LXXXIX Il Disinganno; la Felicità. – Londra, National Gallery. (Fot. Anderson).

XC L'Annunciazione. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia. (Fot. Anderson).

XCI San Luca e San Giovanni; San Matteo e San Marco. – Venezia, R. Gallerie dell'Accademia.

XCII Sant'Antonio predica ai pesci. – Roma, Galleria Borghese. (Fot. Anderson).

XCIII San Niccolò riceve i dignitari di Mira. – Venezia, Accademia. (Fot. Alinari).

XCIV L'Adorazione dei pastori. – Venezia, Santi Giovanni e Paolo: Cappella del Rosario. (Fot. Alinari).

XCV Il trionfo di Venezia. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

XCVI La conquista di Smirne. – Venezia, Palazzo Ducale. (Fot. Anderson).

XCVII Salomone e la Regina di Saba. – Torino, Pinacotea. (Fot. Anderson).

XCVIII L'Adorazione dei Magi. – Milano, Pinacoteca di Brera. (Fot. Anderson).

XCIX Ritratto di Pase Guarienti. – Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson).

C Ritratto di signora. – Monaco, Pinacoteca.

CI Ritratto di giovane signora. – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

CII Ritratto detto di Daniele Barbaro. – Dresda, Pinacoteca. (Fot. Alinari).

CIII Ritratto d'incognita. – Madrid, Prado. (Fot. Anderson).

CIV Testa di negro (Disegno). – Parigi, Louvre (Fot. Alinari).

CV La Sacra Famiglia (Disegno). – Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

INDICE

PREFAZIONE . . . . . pag. V

I. Gli inizi 3

II. Le prime opere 15

III. I collaboratori di Paolo 33

IV. Le opere giovanili 51

V. Le opere della maturità 69

VI. Le opere dell'ultimo tempo 95

VII. I ritratti 113

VIII. I disegni 131

IX. I discepoli 147

X. L'arte di Paolo 169

APPENDICI:

Documenti . . . . . pag. 179

Catalogo delle opere di Paolo Veronese 183

Le ville con affreschi di Paolo Veronese e della sua scuola 203

Elenco dei disegni di Paolo Veronese 207

Bibliografia 211

Elenco delle illustrazioni 217

Elenco delle tavole 223

Tavole 231

TAVOLE

Tav. I

LA TEMPERANZA

Castelfranco Veneto. Chiesa di S. Liberale.

Tav. II

LA TENTAZIONE DI S. ANTONIO
Caen. Museo.

Tav. III

LA PALA GIUSTINIANI

Venezia. Chiesa di S. Francesco della Vigna.

Tav. IV

LA SACRA FAMIGLIA
CON S. TERESA E S. CATERINA
Bruxelles. Museo delle Belle Arti.

Tav. V

GIOVE FULMINA I DELITTI
Parigi. Louvre.

Tav. VI

LA VECCHIAIA E LA GIOVENTÙ

Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. VII

GIUNONE VERSA I SUOI TESORI SU VENEZIA

Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. VIII

S. MARCO INCORONA LE VIRTÙ TEOLOGALI
Parigi. Louvre.

Tav. IX

LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO

Dresda. Pinacoteca.

Tav. X

GESÙ DISPUTA COI DOTTORI

Madrid. Prado.

Tav. XI

L'UNZIONE DI DAVIDE
Vienna. Galleria dello Stato.

Tav. XII

LA PREDICA DI S. GIOVANNI BATTISTA
Roma. Galleria Borghese.

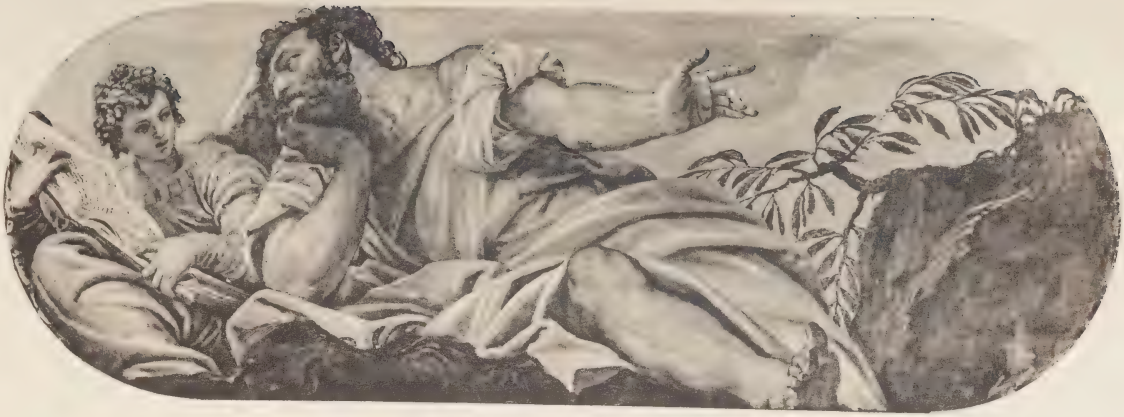
Tav. XIII

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XIV

(1) S. MATTEO EVANGELISTA
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

(2) S. MARCO EVANGELISTA
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.



Tav. XV

LA TRASFIGURAZIONE
Montagnana. Duomo.

Tav. XVI

ESTER INCORONATA DA ASSUERO
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XVII

ESTER SI PRESENTA AD ASSUERO
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XVIII

IL TRIONFO DI MARDOCHEO
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XIX

(1) LA GEOMETRIA E L'ARITMETICA
Venezia. Libreria di S. Marco.

(2) LA MUSICA
Venezia. Libreria di S. Marco.

Tav. XX

IL MARTIRIO DI S. SEBASTIANO
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXI

IL MARTIRIO DEI SS. MARCO E MARCELLINO

Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXII

LA MADONNA IN GLORIA E SANTI
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXIII

L'ORGANO CON I SUOI DIPINTI

Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXIV

LA PISCINA PROBATICA
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXV

LA MADONNA
CON SANTA CATERINA E PREGANTE
Venezia. Chiesa di S. Sebastiano.

Tav. XXVI

I SS. GEMINIANO E SEVERO
Modena. Galleria Estense.

Tav. XXVII

S. MENNA CAVALIERE

Modena. Galleria Estense.

Tav. XXVIII

I DISCEPOLI DI EMAUS (Particolare)
Parigi. Louvre.

Tav. XXIX

I DISCEPOLI DI EMAUS

Parigi. Louvre.

Tav. XXX

LA SACRA FAMIGLIA
Venezia. Chiesa di S. Barnaba.

Tav. XXXI

S. GIROLAMO PENITENTE
Murano. Chiesa di S. Pietro.

Tav. XXXII

TRE SANTI
Venezia. Chiesa di S. Giacomo dell'Orio.

Tav. XXXIII

LA SACRA FAMIGLIA
Monaco. Pinacoteca.

Tav. XXXIV

I SANTI CORNELIO, CIPRIANO E ANTONIO
Milano. Pinacoteca di Brera.

Tav. XXXV

VENEZIA IN TRONO
CON ERCOLE E CERERE (Particolare)
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. XXXVI

S. AGATA
Murano. Chiesa di S. Pietro.

Tav. XXXVII

BACCO INSEGNA L'USO DELL'UVA

Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XXXVIII

LE VIRTÙ CONIUGALI
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XXXIX

(1) LA VIRTÙ FRENA IL VIZIO
Maser. Villa Giacomelli.

(2) VULCANO E AMORE
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XL

(1) LA FEDE
Maser. Villa Giacomelli.

(2) L'ALLEGORIA DI VENEZIA
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLI

(1) L'AMOR MATERNO
Maser. Villa Giacomelli.

(2) L'ARMONIA
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLII

(1) LA PRIMAVERA
Maser. Villa Giacomelli

(2) L'ESTATE
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLIII

L'OLIMPO
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLIV

GENTILDONNA AL BALCONE
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLV

PAESAGGIO
Maser. Villa Giacomelli.

Tav. XLVI

LA MADONNA DELLA FAMIGLIA CUCCINA
Dresda. Pinacoteca.

Tav. XLVII

LE NOZZE DI CANA
Dresda. Pinacoteca.

Tav. XLVIII

L'ADORAZIONE DEI MAGI
Dresda. Pinacoteca.

Tav. XLIX

GESÙ CHE PORTA LA CROCE

Dresda. Pinacoteca.

Tav. L

LA RESURREZIONE
Dresda. Pinacoteca.

Tav. LI

LA CENA DI EMAUS

Dresda. Pinacoteca.

Tav. LII

LA FAMIGLIA DI DARIO AI PIEDI DI ALESSANDRO

Londra. National Gallery.

Tav. LIII

LA PALA DELLA FAMIGLIA MAROGNA
Verona. S. Paolo.

Tav. LIV

LA MADONNA IN TRONO
CON SAN GIOVANNINO E QUATTRO SANTI
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. LV

MADONNA E SANTI
Parigi. Louvre.

Tav. LVI

LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE

Verona. Museo civico.

Tav. LVII

IL MARTIRIO DI S. GIORGIO
Verona. Chiesa di S. Giorgio.

Tav. LVIII

LA VISIONE DI S. ELENA

Londra. National Gallery.

Tav. LIX

S. ELENA IN MEDITAZIONE
Roma. Pinacoteca Vaticana.

Tav. LX

LE NOZZE DI CANA
Parigi, Louvre.

Tav. LXI

LE NOZZE DI CANA (Particolare)
Parigi. Louvre.

Tav. LXII

IL CONVITO DI S. GREGORIO MAGNO

Vicenza. Santuario di Monte Berico.

Tav. LXIII

IL CONVITO DI S. GREGORIO MAGNO (Particolare)
Vicenza. Santuario di Monte Berico.

PAX DNI SIT
SEMP VBISCV

Tav. LXIV

IL CONVITO IN CASA DI LEVI
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. LXV

IL CONVITO IN CASA DI LEVI (Particolare)
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. LXVI

LA CENA IN CASA DI SIMONE
Parigi. Louvre.

Tav. LXVII

LA CENA IN CASA DI SIMONE FARISEO
Torino. R. Pinacoteca.

Tav. LXVIII

L'ADORAZIONE DEI MAGI
Londra. National Gallery.

Tav. LXIX

IL SACRIFICIO DI ABRAMO
Vienna. Galleria dello Stato.

Tav. LXX

IL MARTIRIO DI S. GIUSTINA
Padova. Chiesa di S. Giustina.

Tav. LXXI

MOSÈ SALVATO DALLE ACQUE
Madrid. Prado.

Tav. LXXII

GIUDITTA

Vienna. Galleria dello Stato.

Tav. LXXIII

IL MARTIRIO DI S. GIUSTINA
Firenze. Uffizi.

Tav. LXXIV

IL MARTIRIO DI SANT'AFRA
Brescia. Chiesa di S. Afra.

Tav. LXXV

VENEZIA CON LA GIUSTIZIA E LA PACE

Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. LXXVI

NETTUNO E MARTE
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. LXXVII

LA DIALETTICA
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. LXXVIII

LA MANSUETUDINE
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. LXXIX

L'APOTEOSI DELLA BATTAGLIA DI LEPANTO
Venezia. Palazzo Ducale

Tav. LXXX

L'APOTEOSI DELLA BATTAGLIA DI LEPANTO

Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. LXXXI

IL MISTICO SPOSALIZIO DI S. CATERINA
Venezia. Chiesa di S. Caterina.

Tav. LXXXII

IL RATTO D'EUROPA
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. LXXXIII

IL CALVARIO
Parigi. Louvre

Tav. LXXXIV

LA CROCIFISSIONE
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. LXXXV

GESÙ E IL CENTURIONE
Madrid. Prado.

Tav. LXXXVI

AGAR NEL DESERTO

Vienna. Galleria dello Stato.

Tav. LXXXVII

ERCOLE E DEJANIRA
Vienna. Galleria dello Stato.

Tav. LXXXVIII .

VENERE E ADONE
Madrid. Prado.

Tav. LXXXIX

(1) IL DISINGANNO
Londra. National Gallery.

(2) LA FELICITÀ
Londra. National Gallery.

Tav. XC

L'ANNUNCIAZIONE
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. XCI

(1) S. LUCA E S. GIOVANNI
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

(2) S. MARCO E S. MATTEO
Venezia. R. Gallerie dell'Accademia.

Tav. XCII

SANT'ANTONIO PREDICA AI PESCI

Roma. Galleria Borghese.

Tav. XCIII

S. NICCOLÒ RICEVE I DIGNITARI DI MIRA

Venezia. Accademia.

Tav. XCIV

L'ADORAZIONE DEI PASTORI

Venezia. SS. Giovanni e Paolo. Cappella del Rosario.

IN EC
GLO

Tav. XCV

IL TRIONFO DI VENEZIA
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. XCVI

LA CONQUISTA DI SMIRNE
Venezia. Palazzo Ducale.

Tav. XCVII

SALOMONE E LA REGINA DI SABA
Torino. Pinacoteca.

Tav. XCVIII

L'ADORAZIONE DEI MAGI
Milano. Pinacoteca di Brera.

Tav. XCIX

RITRATTO DI PASE GUARIENTI
Verona. Museo civico.

PASIVS GVARIENTVS
GVILIELMI VERIVSQ
IVRIS DOCTORIS
FETVS CENTV
CALIPHRACTVRVS
E NATIVM
GVRIENATOR
M D LVI

Tav. C

RITRATTO DI SIGNORA
Monaco. Pinacoteca.

Tav. CI

RITRATTO DI GIOVANE SIGNORA
Parigi. Louvre.

Tav. CII

RITRATTO DETTO DI DANIELE BARBARO

Dresda. Pinacoteca.

Tav. CIII

RITRATTO D'INCOGNITA
Madrid. Prado.

Tav. CIV

TESTA DI NEGRO (Disegno)
Parigi. Louvre.

Tav. CV

LA SACRA FAMIGLIA (Disegno)
Parigi. Louvre.

Questo volume fu stampato coi tipi e clichés degli Stabilimenti Poligrafici Riuniti di Bologna in una edizione numerata di 600 copie. Le tavole furono eseguite dagli Stabilimenti Grafici E. Berardi e C. di Milano. La rilegatura dalla Ditta L. Degli Esposti di Bologna.

Copia N. 457

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00448 8314